

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LITTÉRATURE ET INSTITUTION DANS
HYGIÈNE DE L'ASSASSIN ET *LES COMBUSTIBLES* :
VERS UNE DÉFINITION DE LA POSITION D'AMÉLIE NOTHOMB
DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN
ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CAROLINE SIMARD

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Bien que l'entreprise de la rédaction d'un mémoire soit trop souvent liée à la solitude, quelques personnes prennent part, d'une manière ou d'une autre, à cette tâche ardue et brisent ce morne dialogue que nous entretenons avec les touches de notre clavier, qui sont les seules à nous répondre en plein cœur de notre bricolage d'idées. C'est à ces bienveillantes âmes que je veux m'adresser en cette page pour leur témoigner toute ma reconnaissance.

Je veux d'abord souligner la générosité de Lucie Robert, qui a accepté de diriger un mémoire qui ne demandait qu'elle pour mieux prendre corps en ma tête. Ce brillant professeur a su me faire confiance, m'écouter, m'encourager et me montrer la bonne voie lorsque je n'étais plus certaine de rien. C'est pour ces raisons, de même que pour sa patience et sa rigueur entre autres, que je lui témoigne toute ma gratitude.

Je ne serai jamais assez reconnaissante envers ceux qui ont toujours cru en moi, mes parents, Pauline et Rémi. Ils ont toujours su me remettre face à celle qui n'avait peur de rien lorsqu'elle était auprès d'eux. Ils m'ont aidé à éclipser ces doutes qui faisaient de moi un spectre de découragement. Sans leur foi en moi et leur soutien financier, je n'aurais certainement pas traversé ce périple de la même façon.

Je tiens à souligner la patience de Kaven, mon complice quotidien, qui a dû être témoin des diverses phases de ce long travail. L'expression de ma profonde obligation va à ce conjoint en or qui m'a soutenue émotivement et financièrement tout au long de ces années d'études, de recherches, de rédaction, de doute et d'exaltation.

Je remercie enfin tous mes amis, entre autres Jessica S., Véronique, Jessica C. et René-Claude, qui ont su me changer les idées et également me témoigner leur conviction en mes capacités. Leur admiration face à ma ténacité m'a souvent redonné confiance et motivation. Je leur en sais gré. Un clin d'œil de reconnaissance aussi à Marie-Ève Guilbault, qui m'a fait profiter de ses découvertes lors de nos échanges stimulants autour d'Amélie Nothomb et de son œuvre.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
GENRE HYBRIDE : SUBVERSION DU ROMAN ET DU THÉÂTRE	20
1.1 <i>Hygiène de l'assassin</i> , un roman dialogué	22
1.1.1 Personnages et actions autonomes	23
1.1.2 Narration fonctionnelle ou didascalie de roman	25
1.2.3 Mimétisme	28
1.2 <i>Les Combustibles</i> , dialogue dramatique	30
1.2.1 Indications scéniques	33
1.2.2 Narrateur déchiré entre deux attitudes	37
1.2.3 Personnages démasqués par la parole	39
1.3 Dialogue hégémonique	41
1.3.1 Dichotomie au sein des théoriciens	42
1.3.2 Définitions	46
1.3.3 Dialogue narratif	47
1.3.4 Dialogue agonique	48
1.3.5 Multiplicité des points de vue	52
1.3.6 Dialogue : puissance de l'oralité	53
CHAPITRE II	
FIGURATION DE L'INTITUTION : L'AUTOREPRÉSENTATION AUCTORIALE DANS <i>HYGIÈNE DE L'ASSASSIN</i>	
2.1 L'auteur « abymé »	61
2.1.1 Du roman du code au roman de l'écriture	66
2.1.2 Personnage écrivain : autre et double	69
2.1.3 Condition : écrivain	71

2.1.4 Monstre d'écrivain	78
2.1.5 Artiste « pur »	83
2.2 Production de la croyance (journalistes, éditeurs et intellectuels)	85
2.3 Lecteur idéal	91
2.4 Écriture et parole se rencontrent	96
CHAPITRE III	
PROCÉDÉS MÉTAFICTIONNELS	
3.1 Mise en abyme	108
3.2 Intertextualité	120
3.2.1 Professeur	126
3.2.2 Daniel	141
3.2.3 Marina	143
3.2.4 Livres et littérature	148
CONCLUSION	157
BIBLIOGRAPHIE	165

RÉSUMÉ

Ce mémoire présente une étude du regard que porte Amélie Nothomb sur l'institution et la littérature par le biais de deux de ses textes : *Hygiène de l'assassin* (1992) et *Les Combustibles* (1994). Cette analyse nous fait voir qu'Amélie Nothomb fait partie intégrante de la littérature postmoderne contemporaine. Sa position étant équivoque au sein du champ littéraire nous désirons étudier, à même deux de ses œuvres, le regard qu'elle pose sur la littérature.

Le premier chapitre analyse la forme que ces deux textes empruntent. Une subversion du genre romanesque et dramatique nous amène à constater que l'oralité, plus près du réel que l'écriture, permet à la littérature d'accéder à une vérité plurielle. Amélie Nothomb ne choisit pas une forme plus qu'une autre et, par cette neutralité de point de vue, fait participer activement le lecteur aux divers propos littéraires énoncés dans ses œuvres.

Le deuxième chapitre analyse l'énoncé et il montre les diverses facettes du champ littéraire représentées dans le texte. Nous pouvons, par le biais du personnage écrivain, observer la critique que Nothomb fait du monde littéraire et de la littérature. Elle dénonce la vérité unique et la fatuité qui caractérisent souvent les actants du monde littéraire.

Le troisième chapitre analyse les procédés métafictionnels empruntés dans ces deux textes. D'abord, la mise en abyme que nous retrouvons dans *Hygiène de l'assassin* et, ensuite, l'intertextualité sous forme de bibliothèque imaginaire que nous examinerons dans *Les Combustibles* nous permettent tous deux de constater que le réel et la littérature s'enchevêtrent pour atteindre une réalité plus exacte et plus juste. Autant la littérature puise dans le réel pour se construire, autant l'être humain a besoin de la littérature pour vivre, s'accomplir et mieux comprendre le monde qui l'entoure.

La conclusion nous montre que Nothomb se situe réellement dans un entre-deux en littérature, à la croisée de deux *sous-champs* de production, à la frontière de deux genres distincts. Son seul parti pris est celui du Verbe, sous toutes ses formes. L'écriture est un dialogue qui s'instaure entre l'écrivain et le lecteur. La parole est le gage de la puissance de la littérature. Par le genre et les procédés littéraires qu'elle emploie, Amélie Nothomb crée un univers fictionnel qui transcende la dimension du récit et permet au lecteur de se construire par sa lecture. Amélie Nothomb interroge l'écriture et le pouvoir de la littérature, et elle amène le lecteur à faire de même.

MOTS-CLÉS : AMÉLIE NOTHOMB/ BELGIQUE/ FRANCE/ ROMAN / DIALOGUE/ TEXTE
DRAMATIQUE/ VINGTIÈME SIÈCLE/ INSTITUTION LITTÉRAIRE/ AUTOREPRÉSENTATION/
INTERTEXTUALITÉ/ MÉTAFICTION

INTRODUCTION

La genèse, le fonctionnement et les enjeux du champ littéraire ont été expliqués par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*. Sa description du champ littéraire porte surtout sur l'autonomisation de ce dernier et ses enjeux. Son essai traite donc peu de la deuxième moitié du XX^e siècle à propos duquel il se contente de formuler quelques hypothèses. Toutefois, à la fin de notre étude, nous pourrions affirmer que le champ littéraire ne cesse d'évoluer et que le portrait qu'en a fait Bourdieu ne cadre plus tout à fait avec la société actuelle. L'objet de ce mémoire ne sera pas de décrire, comme l'a fait Bourdieu, le champ littéraire contemporain, ni les causes et effets de cette autonomisation, qui est maintenant indéniable. Nous nous pencherons plutôt sur deux textes d'Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin* (1992) et *Les Combustibles* (1994). Nous voulons étudier comment ces textes établissent leur propre rapport à la littérature et à l'institution, pour voir si la position de l'écrivaine dans le champ littéraire, que nous allons esquisser au cours de cette introduction, concorde avec ce qui se dégage de ses oeuvres.

Amélie Nothomb semble, par plusieurs aspects, travailler au croisement des deux *sous-champs* de production, ce qui fait en sorte que sa position au sein du champ littéraire est ambiguë. Nous tenterons, au cours de cette étude de l'institution, telle qu'elle se présente dans un texte, de voir si l'équivocité de la position de l'auteure se reflète également dans deux de ses oeuvres et quelles seraient les raisons des choix d'écriture de l'écrivaine. L'originalité de ce travail réside dans le fait qu'il sera le premier à révéler avec une certaine exhaustivité le regard critique que porte Amélie Nothomb sur l'institution et la littérature. De même, ce mémoire est à notre connaissance le premier qui s'intéressera à la position incertaine qu'Amélie Nothomb occupe dans le champ littéraire ; il sera la première réflexion consacrée en ce sens à *Hygiène de l'assassin* et aux *Combustibles*.

Nous constaterons au cours des trois chapitres de ce mémoire qu'il est à présent possible d'occuper une position qui ne s'inscrit pas entièrement dans le circuit restreint sans être dénigré de ses pairs et de la critique, qu'il est possible d'écrire à un niveau plus élevé et de

parler de littérature sans qu'une part du grand public ne soit rebuté. D'ailleurs, Bourdieu craignait que la logique de la production commerciale ne menace de disparition la division en deux marchés (marché restreint et marché de grande production) et qu'elle brouille les frontières entre l'œuvre de recherche et le *best-seller*. Mais nous sommes en droit de nous demander si cette position médiane qu'occupe Nothomb est vraiment due à une logique de marché, à un désir de faire davantage de profit, d'écrire en série pour un public prédéfini, de créer la controverse pour susciter l'intérêt et la curiosité, ou alors si elle la doit à une *écriture*, à un style et à un genre qui séduit autant le lecteur « naïf » que le lecteur professionnel. Or, si l'archi-lecteur¹ trouve dans l'œuvre de Nothomb une matière pour travailler et qu'il est appelé à relire son œuvre afin d'en saisir la polysémie, c'est que cette auteure possède également certaines caractéristiques qui nous permettraient de la classer parmi les écrivains du marché restreint.

Nous pouvons alors nous demander si un auteur qui jouit d'un succès commercial doit être immédiatement rangé parmi les auteurs de la littérature populaire. Est-ce que cette réussite, pour qu'elle n'entache pas l'œuvre et le crédit de l'auteur, doit être fondée sur une erreur de compréhension de la part du public ? Car le succès immédiat a quelque chose de suspect, comme le faisait remarquer Pierre Bourdieu². Il y a certainement une incompatibilité entre la littérature de création et le succès public. En effet, l'écrivain dit novateur doit poursuivre sa carrière hors du profit économique. Or depuis 1992, Amélie Nothomb publie à chaque année un nouveau livre qui engendre des ventes considérables. Cela n'empêche pas Annie Gingras d'énoncer dans son mémoire que cette auteure mérite une place significative dans la littérature contemporaine et ne peut être catégorisée à la hâte dans l'espace contraignant de la littérature populaire³. Effectivement, en Espagne, elle est traitée comme

¹ Nous définissons l'archi-lecteur comme étant un lecteur professionnel capable de percevoir et de comprendre les différents degrés de lecture que peut renfermer un texte.

² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 246.

³ Annie Gingras, *Enfance, identité et féminité dans Métaphysique des tubes d'Amélie Nothomb*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 81-82.

une romancière française de première importance et Jacques De Decker affirme à ce propos : « elle [y] est considérée comme une des tenantes de la nouvelle littérature contemporaine⁴ ».

Nous pouvons donc déceler une ambiguïté liée à la position d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire. Nous croyons qu'il est nécessaire d'en exposer tous les enjeux pour pouvoir démontrer la légitimité de notre sujet et saisir l'importance de l'équivocité de cette position, qui ne manquera point de se refléter dans les œuvres de l'écrivaine. En effet, les significations des œuvres sont tributaires jusqu'à un certain point de la position que l'écrivain occupe dans le champ littéraire.

D'un côté, Amélie Nothomb possède certaines caractéristiques du *sous-champ* de production restreinte, où les producteurs n'ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents directs, et où la revendication est essentiellement d'ordre esthétique. D'abord, au plan de l'écriture, nous pouvons remarquer que l'auteure possède une grande dextérité dans la manipulation des genres et des techniques d'écriture. Entre autres, elle sait habilement mêler le tragique et le comique à une subtile amorce de réflexion critique de notre société. Et la littérature n'est-elle pas par définition un moyen d'esquisser une vision du monde ? C'est aussi dans une syntaxe impeccable, que l'on doit à un baccalauréat en philologie romane, qu'Amélie Nothomb parsème dans ses œuvres des mots rares, dont pourra s'enrichir le lecteur. Ses romans présentent une intertextualité forte et une autoréflexivité propre à la littérature canonique. Enfin, Amélie Nothomb accorde une primauté à la forme lors de la production de son œuvre. En effet, puisque l'écrivaine soutient ne penser qu'en dialogue et que c'est cette forme qui impose les contenus.

De plus, Nothomb, qui se dit graphomane, écrit par pure nécessité vitale, pour le plaisir, pour la jouissance, par besoin. Elle n'aurait pas écrit dans le but intéressé de faire des profits, comme le laissent entendre les propos de Francis Esménard : « L'argent n'est pas le moteur de son travail. Elle n'a pas du tout le profil d'un écrivain carriériste. L'écriture est un besoin,

⁴ Jacques De Decker cité dans Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, Bruxelles, Grand miroir, 2003, p. 42.

une nécessité. Elle n'écrit que ce qu'elle veut.⁵ » Amélie Nothomb a une discipline exemplaire et est en cela un écrivain professionnel, « condamné par son entreprise à mener une vie rangée et régulière⁶ », tel que l'a exposé Bourdieu à propos des tenants de *l'art pour l'art*. L'auteure ne considère pas l'écriture comme un métier, mais elle admet que la publication encourt certaines obligations qu'elle perçoit davantage comme un travail, comme par exemple de répondre aux questions des journalistes. Pour l'auteure, écrire est plus qu'un métier. Auparavant, cette activité était son seul moyen d'expression. Mais, aujourd'hui, c'est aussi une passion. C'est sa raison de vivre. C'est un moyen de supporter la vie. Écrire c'est tout à la fois⁷. Si Amélie Nothomb accepte de faire de la promotion c'est pour faire plaisir à son éditeur. Et lorsqu'elle se rend à une entrevue, elle n'y va pas pour se payer la tête du journaliste. Elle agit en professionnelle et elle assume ce qu'implique cette chance de pouvoir vivre de sa passion sans devoir exercer de métier alimentaire annexe. Elle dit déplorer ces écrivains convaincus d'être de grands artistes, qui font faux bond aux journalistes, croyant qu'ils n'ont pas à s'expliquer⁸.

Amélie Nothomb bénéficie d'une liberté et d'une autonomie sans contredit, comme l'a affirmé Esménard, cité plus haut. Elle n'est pas soumise à des contraintes créatrices, puisqu'elle n'est pas vouée et dévouée au profit et au marché. Nous savons toutefois que Nothomb a publié pour subvenir à ses besoins, car elle ne se voyait pas exercer le métier de professeur, qui était en quelque sorte sa dernière perspective d'emploi. Ce fut presque un hasard si la réponse du public fut si favorable, prétend Nothomb, qui ajoute que son « succès est inouï, colossal, imprévu, [qu'il lui] est tombé dessus⁹ » et qu'elle est devenue star à son plus grand étonnement. Elle prétend également qu'au moment où elle écrit, elle est tellement submergée par l'écriture et concentrée qu'elle a peine à imaginer qu'elle sera lue. Ne pensant

⁵ Francis Esménard cité dans Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, p. 60.

⁶ Bourdieu, p. 442.

⁷ Amélie Nothomb cité dans Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, p. 53.

⁸ Michel Berto, *Bruxelles, ma région* (n°2), décembre 2000. In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/bxlregion.htm> (Page consultée le 26 septembre 2003)

⁹ Revue *Psychologies*, 2000. In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/psychologies.htm> (Page consultée le 26 septembre 2003).

donc pas à la publication en écrivant, elle dit n'avoir pas de recette pour plaire à un public prédéterminé. Ce n'est qu'après coup qu'elle relit le manuscrit et se demande s'il s'adresse à quelqu'un, ce qui est son critère pour la publication. D'ailleurs, Pierre Bourdieu affirme :

Lorsqu'une œuvre « trouve », comme on dit, son public, qui la comprend et l'apprécie, c'est presque toujours l'effet d'une coïncidence, d'une rencontre entre des séries causales partiellement indépendantes et presque jamais — et, en tout cas, jamais complètement — le produit d'une recherche consciente de l'ajustement aux attentes de la clientèle, ou aux contraintes de la commande ou de la demande.¹⁰

Nothomb n'avait peut-être pas désiré cette popularité et cette auréole de star, puisqu'elle atteste à plusieurs reprises trouver le vedettariat ridicule. À l'émission *Nulle part ailleurs*¹¹, elle déclare que ce sont ses livres qui comptent et elle se demande alors pourquoi on prend tant de photos d'elle. Elle croit même qu'on ne devrait pas voir le visage d'un écrivain sur un livre. Amélie Nothomb a donc dû s'habituer aux médias. À ce propos, Elisabeth Mertens soutient que ce qui la détache du lot, c'est son anticonformisme parfaitement naturel et sa capacité de résistance à la mauvaise foi, au snobisme des cénacles, aux perfidies de la gloire et du succès¹². Et l'artiste « pur », selon Bourdieu, est indifférent au succès et au verdict du marché¹³.

Mise à part cette popularité auprès du grand public, Nothomb ne cesse d'être consacrée par diverses instances de reconnaissance. Jacques Dubois soutient que tout discours a besoin pour exister d'un métadiscours qui lui apporte la reconnaissance¹⁴. Quant à Pierre Bourdieu, il affirme que le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens,

¹⁰ Bourdieu, p. 411.

¹¹ François Pécheux, Canal +, *Nulle part ailleurs*, 9 décembre 2000. In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/npa2000> (page consultée le 30 septembre 2003).

¹² Emmanuelle Jowas et Elisabeth Mertens, « Le fabuleux destin d'Amélie Nothomb », *Le Vif, L'Express*, 2001. In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/vif.htm> (page consultée le 26 septembre 2003).

¹³ Bourdieu, p. 390.

¹⁴ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Brussels, Éditions Labor/Fernand Nathan, 1986, p. 95

de sa valeur¹⁵. Et nous savons que plusieurs critiques, chercheurs et étudiants se sont penchés sur l'œuvre de Nothomb, et jamais pour démontrer une quelconque recette, comme il arrive quand il est question d'une œuvre « grand public ». D'ailleurs, en 2001, à Edinbourg, s'est tenu un colloque entièrement consacré à Amélie Nothomb¹⁶.

De surcroît, plusieurs de ses romans ont été récompensés par des prix littéraires. Le plus important qu'elle a reçu à ce jour est le Grand prix du roman de l'Académie française qui lui a été décerné pour *Stupeur et tremblements* (ex aequo avec *Anielka* de François Taillandier) en 1999. Elle avait précédemment obtenu, également de l'Académie française, le prix Roland de Jouvenel pour *Les Catilinaires*. Elle a aussi reçu de nombreux prix moins cotés et moins dotés en France, en Belgique, en Allemagne, en Espagne, au Québec et en Italie¹⁷. Enfin, elle est en quelque sorte canonisée, puisqu'une part de ses œuvres est au programme de certains enseignants. Nous sommes conscients que ses textes ne se trouvent pas dans les manuels scolaires, mais il est tout de même significatif qu'ils soient enseignés autant au secondaire qu'à l'université¹⁸.

Mais encore, une des caractéristiques du *sous-champ* de production restreinte, c'est d'être reconnue par ses pairs, écrivains et critiques, ce qui est un indice présumé d'une consécration durable. Parmi eux, Isabelle Constant¹⁹, Jacques De Decker²⁰, Jacqueline Harpman²¹, Gilles

¹⁵ Bourdieu, p. 285.

¹⁶ Les actes de ce colloque « Amélie Nothomb, authorship, identity and narrative practice » dirigé par Susan Bainbrigge et Jeannette de Toonder, ont été publiés en 2003 aux éditions Peter Lang.

¹⁷ Comme la liste est longue et qu'il n'est pas pertinent de l'exposer ici avec exhaustivité, nous référons le lecteur à Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, p. 139 à 142.

¹⁸ En France, Cécile Maltère, enseignante dans un collège de l'Allier, a étudié *Le Sabotage amoureux* avec une classe de troisième et *Robert des noms propres* à une classe de cinquième. Elle a remarqué que les lecteurs d'Amélie Nothomb faisaient souvent partie des meilleurs de classe. Tandis que Yves-Antoine Clemmen, directeur du programme de « Women and gender studies » à l'Université de Stetson, en Floride, a vu naître au cours de ses lectures un phénomène linguistique, une matière à analyser. Depuis, il présente fréquemment des communications sur l'écrivaine dans des colloques.

¹⁹ Isabelle Constant, « Construction hypertextuelle : Attentat d'Amélie Nothomb », *The French Review*, n° 5, 2003, p. 933-940.

²⁰ Jacques De Decker cité dans Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, p. 43.

²¹ Jacqueline Harpman cité dans Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, p. 81.

Lapouge²², Elisabeth Mertens²³, Andréa Oberhuber²⁴, Hélène Jaccomard²⁵, Guy Warin²⁶ et Laureline Amanieux²⁷ s'entendent tous pour dire que Nothomb est une grande romancière, talentueuse et originale, que son œuvre est riche et qu'elle a un avenir prometteur.

Amélie Nothomb se sert à son tour de sa légitimité pour en doter Stéphanie Hochet, une écrivaine qu'elle a aidée lors de la publication de son premier roman, en écrivant un article dithyrambique dans *Le Magazine littéraire*²⁸. Cet article très complet semble être le moment d'un parrainage puisque Nothomb n'a pas besoin de ce genre de travail annexe pour survivre. Elle le fait pour le plaisir d'écrire et d'aider une jeune écrivaine en qui elle a confiance. Ce qui reste un indice de notoriété. Elle a aussi aidé Stefan Liberski en lui donnant le nom de la personne à qui envoyer son manuscrit, qui sera son deuxième roman, chez Albin Michel. Elle a, de plus, participé à sa légitimation par le commentaire qui paraît sur la quatrième de couverture, où elle affirme trouver le roman hygiénique. Nous pouvons alors remarquer une polyvalence chez Amélie Nothomb et un goût marqué pour toute forme d'écriture : la fiction, la critique, la chanson²⁹ et le témoignage³⁰.

D'un autre côté, Amélie Nothomb possède également certaines caractéristiques du *sous-champ* de grande production, où prévaut la loi économique en réponse à la demande du grand

²² Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, p. 106.

²³ Emmanuelle Jowas et Elisabeth Mertens, « Le Fabuleux destin d'Amélie Nothomb », *Le Vif/L'Express*, 2001. In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/vif.htm> (page consultée le 24 septembre 2003)

²⁴ Andrea Oberhuber, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. XL, n° 1, 2004. [En ligne]. <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008479ar.html> (page consultée en novembre 2005)

²⁵ Hélène Jaccomard, « Le fabuleux destin d'Amélie Nothomb », *Esprit créateur*, n° 4, hiver 2002, p. 45-57.

²⁶ Guy Warrins, « Au royaume de la fourberie », *Spirale*, n° 169, novembre-décembre 1999, p. 3.

²⁷ Laureline Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Religiologiques*, n° 25, printemps 2002, p. 131-145 ; Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, Paris, Éditions Albin Michel, 2005, 365 p.

²⁸ Amélie Nothomb, « Conte de la démonologie ordinaire », *Magazine littéraire*, mars 2004, p. 78.

²⁹ Amélie Nothomb est parolière pour la chanteuse Robert.

³⁰ Amélie Nothomb, « Ivresses », *Senso*, septembre-octobre 2003, p. 96-97.

public, espace du champ qui est symboliquement exclu et discrédité. D'abord, comme nous l'avons déjà souligné, le succès immédiat est suspect et perçu de manière péjorative dans le milieu littéraire. Cela est un des éléments importants qui joue en défaveur dans la perception de l'écrivaine, et qui jette l'ambiguïté sur son statut. Six mois suivant l'envoi de son manuscrit à Albin Michel, Amélie Nothomb a déjà acquis la notoriété. Or il faut souligner qu'une controverse autour d'*Hygiène de l'assassin* a contribué à piquer la curiosité des lecteurs et à favoriser les ventes. Il se trouve qu'on ne croyait pas une jeune écrivaine capable d'avoir écrit ce roman sur les derniers jours d'un écrivain, parce que le récit montrait la maturité d'un écrivain tout à fait extraordinaire. Francis Esménard soupçonnait même André Bay, l'homme qui a aidé Nothomb à publier, d'en être l'auteur. Comme l'énonce Jacques De Decker : « On pensait que c'était un roman à clef écrit par quelqu'un de très averti du monde littéraire. Que la jeune fille qui apparaissait ça et là était un prête-nom. Ce qui a déclenché un démarrage en force du livre.³¹ » Lorsque le livre a paru, nous pouvions lire sur le bandeau publicitaire le nom en sept lettres de l'auteur comme si elle était une auteure confirmée.

Nous venons de constater que les controverses influencent souvent les ventes d'une œuvre. Puisqu'elles attirent la curiosité, le lecteur sera désireux de vérifier par lui-même le bien-fondé des rumeurs et de la publicité faite parfois autour d'un phénomène. C'est ce qui s'est passé, en 1992, dans le cas de la première publication d'Amélie Nothomb. Comme l'écrivaine projette une image d'excentrique et que Prétextat Tach, le personnage principal d'*Hygiène de l'assassin*, le fait tout autant, on demandait à Amélie Nothomb, lors d'entrevues, de quoi elle-même se nourrissait, question posée par un journaliste à Tach dans son roman. L'écrivaine a alors répondu qu'elle aimait bien manger des fruits gâtés. Cela a suscité la consternation dans le milieu des médias, qui s'est vite emparé de cette odieuse révélation. Amélie Nothomb atteste que ces fruits pourris ont plus fait pour sa célébrité que tous les romans qu'elle a pu écrire.

Ces apparitions médiatiques risquent souvent d'évincer l'œuvre au profit du personnage écrivain. Jacques Dubois déclare : « Le statut d'écrivain est fonction de la position occupée

³¹ Jacques De Decker cité dans Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, p. 42.

par cet écrivain dans le système.³² » Comme Nothomb a été une figure très médiatisée et qu'elle appartient au monde des célébrités, elle est ainsi rangée dans la littérature populaire. Plus un auteur s'expose dans les médias et davantage il risque que cette étiquette lui soit accolée. Nous savons que, depuis *Stupeur et tremblements*, Amélie Nothomb est passée dans le club des auteurs de best-sellers, le Grand prix du roman de l'Académie française ayant fait augmenter ses ventes. Maintenant les œuvres de l'écrivaine ont été adaptées au cinéma (*Hygiène de l'assassin*, *Stupeur et tremblements*), à l'opéra (*Les Combustibles*), au théâtre (*Hygiène de l'assassin*, *Le Sabotage amoureux*, *Les Combustibles*, *Péplum*) et, en date de mai 2003, elle était traduite en trente-cinq langues. Cela nous montre qu'elle ne se fait pas rare, mais qu'elle est aussi une auteure importante de la littérature mondiale. Laureline Amanieux atteste : « Les traductions témoignent de la vitalité des initiatives créatrices que les textes suscitent.³³ »

Or, le *Soir illustré* s'est demandé si Nothomb allait réussir à se renouveler avec *Stupeur et tremblements* et a affirmé qu'il s'en est fallu de peu pour que l'auteur sombre dans la catégorie « phénomène de mode à fuir comme la peste³⁴ ». De sorte que les critiques ne sont pas toujours élogieuses et ne suivent pas toujours le grand public dans l'accueil chaleureux qu'il réserve à l'auteure. Ce jugement-ci, qui sous-entend que l'écrivaine se répète, est le plus itératif parmi les reproches des critiques, qui portent également sur l'exécution rapide des romans, la régularité de ses publications et l'autoreprésentation excessive de la romancière.

Ce qui a été, entre autres, confondant et nuisible pour la perception de l'écrivaine, c'est qu'elle a toujours publié à la rentrée littéraire, à un rythme de métronome. Jacques Dubois affirme qu'on a tendance à considérer que le critère décisif dans le mode de grande production est la demande ou tout au moins l'attente du public³⁵. Sans aucun doute, c'est en

³² Dubois, p. 103.

³³ Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, Paris, Éditions Albin Michel, 2005, p. 308.

³⁴ Thiry, Benjamin. « Amélie, Madame pipi des Nippons ». In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb.htm> (page consultée le 30 septembre 2003)

³⁵ Dubois, p. 41.

prenant cette fidèle habitude que Nothomb a suscité l'attente chez ses lecteurs, qui à chaque mois de septembre surveillent la vitrine des librairies à l'affût du nouveau livre de l'écrivaine. Mais Amélie Nothomb affirmait à Pascale Clark, au cours de son émission *En aparté* le 29 septembre 2001, qu'elle n'avait pas prévu cette constance et elle ajoute qu'à supposer qu'on puisse susciter le désir chez autrui, elle ne sait pas comment cela fonctionne, qu'elle ne connaît pas la recette³⁶. Il reste que cette décision de publication cadencée peut revenir à Albin Michel, l'éditeur. Ce qui semble confirmé par les propos d'Amélie Nothomb lorsqu'elle répond : « On ne peut pas dire que ce soit mon éditeur qui me fouette. Il se trouve que ça m'arrange. D'abord, j'ai de quoi, puisque je suis en train d'écrire le 41^e roman, et je n'en ai publié que dix.³⁷ » Sachant que l'écrivaine écrit en moyenne 3,7 livres par année, Albin Michel peut décider d'en choisir un pour publier à cette période, par stratégie économique. En effet, Dubois cite Robert Escarpit, qui témoigne de ce que l'éditeur agit sur le public en provoquant des habitudes³⁸. Alors ne revient-il pas à l'éditeur de se préoccuper que le livre se vende bien, qu'il soit lu ?

De plus, la production littéraire dépend de l'infrastructure économique. Jacques Dubois a d'ailleurs souligné que le texte littéraire ne circule qu'à l'intérieur du marché qui est celui des biens d'expression ou des biens symboliques. L'œuvre devient à ce moment inévitablement un produit³⁹. Amélie Nothomb croit que plusieurs écrivains sont de mauvaise foi lorsqu'ils prétendent que l'acte de publication et de diffusion, assuré par le système éditorial, n'est qu'un élément de transmission sans rapport avec la pratique de leur métier d'écrivain. Bien que la publication ne soit pas toujours le moteur de la démarche créatrice, Nothomb est consciente que ce moment fait partie intégrante de la pratique de ce métier. Le critique Arnaud Viviant a dit à l'émission *En aparté*, citée plus haut, que maintenant, l'écrivain doit assumer cette part de représentation, de commercialisation de lui-même et de son œuvre. Or,

³⁶ Pascale Clark, Canal +, *En aparté*, 29 septembre 2001. In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb> (page consultée le 30 septembre 2003)

³⁷ Emmanuelle Jowas et Elisabeth Mertens, « Le Fabuleux destin d'Amélie Nothomb », *Le Vif/L'Express*, 2001. [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/vif.htm>

³⁸ Dubois, p. 85.

³⁹ *Ibid.*, p. 84.

cette franche affirmation ne coïncide pas avec ce que doit être un *pur* écrivain. C'est en acceptant cette logique du marché et cette « mercantilisation » de son œuvre que Nothomb projette l'image d'une romancière à succès. Le fait qu'elle assume cette part du jeu, en acceptant les devoirs dictés par son éditeur quant à la promotion de l'œuvre une fois publiée, et qu'elle n'accepte pas ce succès comme une compromission peuvent être des facteurs qui favorisent les ventes du livre et est certainement aussi le motif de sa perte de légitimité, malgré sa reconnaissance par les critiques et les autres écrivains.

Toutefois, à présent qu'elle est connue, ses livres se vendent tout autant. Si les gens continuent d'acheter ses livres, ce n'est plus seulement par curiosité pour le personnage, mais par amour du style, des thèmes et de l'écriture de l'écrivaine. L'œuvre créatrice est certainement la cause de ces ventes aujourd'hui. Il est possible qu'antérieurement la publicité produite autour de *Stupeur et tremblements*, qui a reçu le prix de l'Académie en 1999, et le phénomène médiatique entourant l'auteur au début de sa carrière ont été les causes de plusieurs ventes. Mais le problème de la publication qui fait de l'œuvre un produit provient de la contradiction émanant de la rencontre entre la loi du marché et la loi de l'institution. La première invite l'auteur à se vendre et à vendre son livre, tandis que la seconde lui dicte de n'exister que par son écriture et d'assumer le mythe d'une activité épurée de toute attache matérielle.

Cependant, nous ne pouvons pas dire qu'Amélie Nothomb adapte sa production au modèle industriel et qu'elle soit contrainte par des techniques de marketing, puisque, si tel était le cas, elle devrait reproduire jusqu'à un certain point un modèle plus ou moins standardisé et façonné selon les exigences de son premier succès et du marché. Mais, comme nous allons le voir, *Les Combustibles* n'a pas été fait dans le moule d'*Hygiène de l'assassin*.

De surcroît, la grande production tend vers l'élaboration d'une littérature moyenne apte à satisfaire l'intérêt du plus vaste public pour des motifs de rentabilité. Nothomb satisfait effectivement un grand public, et ses textes sont accessibles et intéressants pour toutes les classes de lecteur. Elle l'affirme elle-même lorsqu'elle tente de trouver une explication à son succès. Toutefois, on ne peut lui attribuer le seul motif de rentabilité. Son style, ses thèmes et

son écriture ont intéressé les lecteurs professionnels et les lecteurs naïfs. Mais Nothomb est indifférente au fait qu'on qualifie ses textes de « lecture[s] facile[s] », ou qu'on affirme que la lire est « agréable », car, pour l'auteure, cela est « déjà pas mal »⁴⁰.

Il faut cependant considérer que certains lecteurs n'ont pas encore cherché à y voir autre chose que du « populaire ». Comme l'affirme Jacques De Decker : « Je ne pense pas que l'on ait déjà trouvé les moyens de dire l'importance de Nothomb. On n'a pas encore assez aiguisé les instruments pour l'analyser véritablement.⁴¹ » Et comme c'est le lecteur qui fait l'œuvre, il se trouve qu'elle entre aussi dans la catégorie de la littérature populaire, comme lorsque Andrée Watters dit à la revue *Clin d'œil* : « J'adore : Écrire. Lire. Amélie Nothomb, les Harry Potter... il faut que ce soit facile, je ne suis pas le genre à lire des gros bouquins philosophiques.⁴² » Il est certain que ses romans possèdent une assez grande lisibilité, mais ils présentent également des marques de littérarité pouvant être perçues par un lecteur averti. Il nous apparaît donc évident qu'Amélie Nothomb ne produit pas seulement pour ses pairs. Ses œuvres n'appellent pas une perception spécifiquement esthétique. C'est d'ailleurs ce pourquoi ils sont accessibles à tous. Le lecteur professionnel pourra lui aussi y trouver son compte. Alors, comme le texte commande la lecture appropriée et que des lectures aussi différentes peuvent être faites sur la même œuvre, nous pouvons constater que cette écriture se positionne à l'orée des deux *sous-champs* de production. Elle permet autant au lecteur « naïf » qu'au lecteur professionnel de s'y intéresser.

En outre, Bourdieu nous a appris que le champ restreint est, entre autres, caractérisé par le primat absolu de la forme sur la fonction. La spécificité de la littérature, sa « littérarité », appelle une perception proprement esthétique, et l'accent doit être mis sur la gratuité. Mais nous percevons dans les œuvres d'Amélie Nothomb une fonction didactique et de divertissement. Bien qu'elle n'ait aucun souci apparent d'analyse politique, ethnologique ou psychologique, Amélie Nothomb nous laisse voir, soit par la description d'un événement,

⁴⁰ Emmanuelle Jowas et Elisabeth Mertens, « Le Fabuleux destin d'Amélie Nothomb », *Le Vif/L'Express*, 2001. [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/vif.htm>

⁴¹ Jacques De Decker cité dans Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, p. 42.

⁴² Aline Pinxteren, « Watters joue le je », *Clin d'œil*, n° 291, septembre 2004, p. 69-70.

d'une situation, d'un décor, d'un contexte, soit à travers les paroles et les gestes des personnages, une critique du monde, un regard sur la société, sur la littérature, un appel à la réflexion. Elle se dit heureuse si ses livres peuvent instruire tout en distrayant⁴³. De surcroît, il y a une absence de gratuité dans la démarche initiale de publication, puisqu'elle l'a d'abord fait pour vivre, après son échec comme traductrice au Japon. Mais il ne faut pas oublier, comme Nothomb l'a fait remarquer à *L'autre journal*⁴⁴, qu'écrire et publier sont deux démarches distinctes, et qu'avant de publier, elle était déjà graphomane.

Soyons néanmoins conscients du fait que le champ littéraire lui-même est source d'ambiguïté et peut porter à confusion lorsqu'il est temps de s'interroger sur la position d'un écrivain. Entre autres, la consécration, comme la reconnaissance apportée par l'obtention d'un prix littéraire prestigieux, entraîne l'auteur à être davantage à l'avant-plan de la scène littéraire. Avec la publicité et les ventes multiples, la consécration entraîne quelquefois, par le fait même, la banalisation et la dévaluation. Il en résulte une perte de valeur symbolique, due à l'accroissement des consommateurs et du succès. L'ambiguïté est manifeste, puisque la reconnaissance et la consécration, caractéristiques de la production restreinte, amènent l'écrivain consacré à faire, par la même occasion, une « chute » vers la grande production. Il s'agirait à ce moment de ne pas publier pour ne pas courir le risque de s'attirer les honneurs. Ou alors faut-il être médiocre et prétendre que cet échec provient d'une incompréhension de la part du public ? Puisqu'en fait, un auteur publié qu'on persiste à ignorer, dont les critiques et le public ne s'occupent jamais, a-t-il réellement du talent ? Nous pensons, du moins, que la popularité de Nothomb nous indique une certaine valeur. Mais le problème réside-t-il alors dans le fait que cette popularité soit trop manifeste ? Ou alors cette image de « non-littéraire » qui est véhiculée revient-elle à la maison d'édition qui représente l'écrivaine ?

⁴³ Thiry, Benjamin. « Glossaire du petit monde d'Amélie ». In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/gloses.htm>

⁴⁴ Éric Russon, *L'autre journal*, Télé-Bruxelles, 23 septembre 2002. In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/telebx12.rm>

En effet, Albin Michel fait partie des producteurs hétéronomes. Bien qu'il ait à son catalogue certains auteurs prestigieux, c'est toutefois une maison d'édition reconnue pour son capital économique, comme le prouve les propos de Michel Zumkir : « ...contrairement aux éditeurs du sixième arrondissement, sa cote symbolique est bien moins importante que sa valeur commerciale.⁴⁵ » Nous pouvons aussi le remarquer par le fait qu'Albin Michel se soit associé un moment à Stock, qui est reconnu comme étant un éditeur spécialisé dans les ouvrages à ventes rapides. C'est, entre autres, en misant sur la promotion que l'éditeur renvoie une image moins dotée symboliquement. Et comme le succès d'un livre dépend de son lieu de publication, et que Nothomb a remporté dès son premier roman un succès fulgurant, il faut constater que la maison d'édition joue un rôle important dans la perception que le public a de l'écrivaine.

En outre, il y a une homologie entre les positions occupées par les producteurs et celles de leurs clients. La position ambivalente d'Albin Michel (qui édite beaucoup de best-sellers et a à son catalogue des récipiendaires du Goncourt et du Fémina) correspond au lieu naturel d'Amélie Nothomb, qui jouit d'une consécration et d'un flagrant succès. Toutefois, nous pouvons remarquer qu'Amélie Nothomb a également sa place au sein du circuit restreint, puisqu'en Italie elle est traduite et publiée par la maison Volland, reconnue pour la rigueur de sa politique éditoriale. Cela concourt à modifier la réception de l'œuvre d'Amélie Nothomb et la perception de l'écrivaine dans cet autre pays. En Italie, elle est une auteure dont on considère les livres avant la personnalité. On la compare à Marguerite Yourcenar, plutôt qu'à Simenon. Il faut alors prendre en compte le facteur médiatique, qui joue un rôle déterminant en France. Aujourd'hui, les mass médias font souvent des stars de quiconque. Par exemple, Nelly Arcan, qui publie au Seuil, connaît la même popularité et détient également des records de ventes⁴⁶. Enfin, nous pouvons être certains que plusieurs facteurs contribuent à l'ambiguïté de la position d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire.

⁴⁵ Zumkir, p. 14.

⁴⁶ D'ailleurs l'analogie entre les deux écrivaines a été soulignée par Marie-Hélène Séguin dans la revue *Main blanche* de février-mars 2005 : « Nelly Arcan est un personnage et une tragédie à la fois, une sorte d'Amélie Nothomb québécoise. C'est une originale qui aime créer la controverse, semer le doute chez ses lecteurs. » (p. 27)

Ce mémoire vise donc à démontrer, à partir d'*Hygiène de l'assassin* (1992) et des *Combustibles* (1994) que Nothomb occupe, dans le champ littéraire, une position équivoque. Cette position — nous le verrons par ses choix stylistiques —, s'inscrit en plein dans la postmodernité. Cet emplacement au sein du champ littéraire peut se définir comme intermédiaire, se situant entre *l'art pour l'art* et la littérature populaire du type best-seller. Dans toute sa « littérarité », cette littérature limitrophe⁴⁷ peut connaître un succès immédiat, sans qu'il y ait un décalage entre l'offre et la demande. Dans les deux textes que nous étudierons, nous verrons, en analysant la vision de la littérature et de l'institution d'Amélie Nothomb, que l'auteure ne privilégie pas un champ davantage qu'un autre. Nothomb tient à faire valoir les caractéristiques de chacun, bien qu'elle doive pour cela s'autocritiquer. Cet entre-deux se définit précisément par la volonté de travailler sur les deux *sous-champs* de production. Ainsi, cette pratique « hybride » peut rejoindre un plus large public, puisque chaque classe de lecteurs y trouve son plaisir. Le lecteur moyen, comme le lecteur averti, est porté à réfléchir sur l'objet littéraire.

Nous voulons surtout étudier la vision qu'a Nothomb de l'institution et de la littérature à l'aide de deux de ses textes : *Hygiène de l'assassin* (1992) et *Les Combustibles* (1994). Plusieurs raisons justifient cette sélection. Le choix d'*Hygiène de l'assassin* est principalement motivé par le fait qu'il est le premier roman de l'écrivaine et, qu'en tant que roman liminaire, il est susceptible de nous fournir des renseignements sur les choix d'écriture d'Amélie Nothomb. Nous avons également choisi ce roman dialogué parce que son genre, comme celui des *Combustibles*, impose au lecteur une lecture mobile et active. Mais encore, *Hygiène de l'assassin* met en scène un écrivain, figure paradoxale, et nous analyserons, dans notre mémoire, la figuration de l'institution. Il sera à ce moment intéressant de dégager du dialogue entre l'écrivain et les journalistes des jugements sur la littérature. Quant aux *Combustibles*, nous l'avons sélectionné, entre autres, parce que son genre, à mi-chemin entre le roman et le théâtre, est révélateur de l'originalité de Nothomb, et montre sa capacité à maîtriser plusieurs formes à la fois et son habileté à combiner des entités distinctes. De plus,

⁴⁷ Nous préférons qualifier cette littérature de « limitrophe », puisque ce mot exprime davantage qu'elle se situe au centre, à la frontière des deux *sous-champs* de production. Le terme « moyenne », quant à lui, est plutôt associé à la littérature de grande production.

cette oeuvre met en scène un professeur, figure doxique de l'institution, sur lequel il sera aussi intéressant de s'arrêter. Enfin, parce que le livre, en tant qu'objet utile à la vie et à la survie, tient une place prédominante dans l'intrigue des *Combustibles*. Le livre motive la voix énonciative, et nous aidera, par ce fait, à éclaircir les positions que prend Nothomb face à la littérature.

Le présent mémoire se nourrira d'ouvrages théoriques concernant la sociocritique et l'institution littéraire, mais reposera également sur des travaux traitant du genre, de l'intertextualité et de l'autoréflexivité. Le premier chapitre du mémoire sera consacré à l'étude de l'aspect générique d'*Hygiène de l'assassin* et des *Combustibles*. Le genre de ces deux œuvres emprunte simultanément au roman et au théâtre. Dans *Hygiène de l'assassin*, il y a très peu de passages narrativo-descriptifs par rapport à la place accordée au dialogue. Nous assistons tout au long du récit à une lutte verbale entre les journalistes et l'écrivain. Les seuls passages narratifs plus ou moins considérables se retrouvent entre chaque interview et à l'intérieur même des répliques des personnages. Comme le narrateur est absent la majeure partie du texte et laisse parler les personnages, cela confère au roman dialogué une certaine neutralité de point de vue. Cette focalisation déléguée au personnage permet au lecteur-spectateur de prendre lui-même son parti. Mais encore, elle confère au texte un effet de réel qui contribue à l'aspect dramatique de l'œuvre. Étrangement, nous retrouvons plus de passages narrativo-descriptifs dans *Les Combustibles*, qui se donne comme une pièce à lire, ou plus précisément comme un dialogue dramatique. Les didascalies sont si nombreuses que, sans la présence de la typographie propre au théâtre, nous pourrions également qualifier cette oeuvre de roman dialogué. Même le narrateur se laisse parfois prendre au jeu de la subjectivité, ce qui est plutôt subversif dans une pièce de théâtre. L'oralité occupe donc une place très importante dans les deux œuvres et nous verrons ce que cette hégémonie signifie dans un tel contexte littéraire, où l'univers de l'écrit est aussi omniprésent. Serait-ce que l'auteure désire créer un univers fictionnel qui transcende la dimension du récit, un monde qui existerait visuellement et auditivement à travers le langage, par l'entremise du lecteur et qui pousserait malgré lui le lecteur à s'interroger face à la littérature ?

Nous étudierons donc le genre de ces deux œuvres hybrides par le biais de théoriciens qui ont travaillé soit sur le genre, tels Jacques Dubois, Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer, Daniel Mortier, Richard Saint-Gelais, Lionel Archer, ou plus précisément sur le dialogue et la forme dramatique, comme Jacqueline Viswanathan-Delord, Gillian Lane-Mercier, Maurice Blanchot, Francis Berthelot, Pierre Larthomas, Sylvie Durrer et Suzanne Guellouz. Nous analyserons le genre d'*Hygiène de l'assassin* et des *Combustibles* dans le but d'éclaircir le choix de l'auteure, celui de faire des romans dramatiques sans réelle dramatisation de conscience. Nous essaierons de voir ce que signifie ce choix et ce qu'il implique au niveau de la perception de l'écrivaine, puisque les formes génériques peuvent contribuer au succès d'une œuvre et de son auteur ou, au contraire, leur porter préjudice. De plus, nous essaierons de déceler, dans ce premier chapitre, si le choix du genre est motivé par le sujet et les thèmes choisis par l'auteure et s'il est en lien avec une contestation du code ou plutôt de sa perversion. Nous verrons alors que ce genre hybride est un trait stylistique propre à l'écrivaine. Enfin, comme le genre fonctionne comme puissant horizon d'attente, qu'il est une donnée préalable à toute intervention, et qu'il est ce par quoi toute œuvre tend à s'instituer, il pourra ainsi nous révéler, en partie, comment ces deux textes établissent leur propre rapport à la littérature.

Le second chapitre sera consacré à l'étude de la figuration de l'institution dans *Hygiène de l'assassin*. Nous examinerons les modes de l'autoreprésentation. Nous analyserons le caractère spéculaire de ce roman dialogué en étudiant la figure de l'écrivain dans l'œuvre⁴⁸, ainsi que ce qui fait partie de son univers, c'est-à-dire les journalistes, critiques, éditeurs et lecteurs. Nous serons confrontés à de multiples jugements littéraires sur le lectorat, sur ce que doit être la véritable lecture, l'écriture, sur les qualités que doit posséder un écrivain pour être un véritable génie, etc. Les considérations littéraires qui se retrouvent dans cette œuvre pourront nous faire progresser dans notre étude du lien qu'entretiennent les textes de Nothomb avec la littérature et l'institution littéraire.

⁴⁸ Pour cette analyse du personnage écrivain nous avons pris appui sur les travaux d'André Belleau et de Roseline Tremblay qui figurent dans la bibliographie.

Le troisième chapitre sera consacré à l'étude des procédés métafictionnels dans ces deux textes de Nothomb. Nous étudierons d'abord la mise en abyme que renferme *Hygiène de l'assassin*, qui permet l'expansion sémantique du texte et se révèle, par le fait même, un indice pour le lecteur de la polysémie du texte. L'étude de cette mise en abyme nous amènera à étudier le rapport entre la littérature et la réalité que véhicule ce roman de Nothomb. Ensuite, nous nous intéresserons, dans ce dernier chapitre, à la bibliothèque imaginaire des *Combustibles*, qui redouble la fiction, et qui est dotée d'une autre signification, puisque les auteurs et les titres mentionnés, sous forme de références et de citations, sont en majorité fictifs. Nous étudierons donc la signification d'un tel phénomène, en plus d'analyser les commentaires et les critiques sur cette bibliothèque.

Nous pouvons déceler, dans cette bibliothèque appartenant au professeur, une littérature populaire et une littérature plus intellectuelle. Nous serons alors en mesure de voir les qualités et les possibilités que ces deux types de littérature peuvent offrir. Nous analyserons également la manière dont la fiction dispose de la littérature, ce qui est significatif dans ce cas-ci, où les personnages doivent brûler des livres, et par conséquent faire des choix, pour survivre au froid et à la guerre. Pour procéder à cette analyse, nous prendrons appui sur le mémoire d'Élise Michaud, et nous tendrons alors à « dégager, à travers l'intertextualité et la confrontation des personnages, le rapport entre la littérature et la réalité à l'œuvre⁴⁹ » dans ce dialogue dramatique. Nous nous attarderons par le fait même, une seconde fois, à l'une des figures de l'institution, mais qui est à l'opposé de celle de l'écrivain. Nous étudierons alors un professeur de littérature, enseignant à l'université, son assistant Daniel, professeur en devenir, ainsi que Marina, l'étudiante iconoclaste. Lors de cette analyse de la figure du professeur⁵⁰, nous étudierons les rapports que chaque personnage entretient face à la littérature, à son métier, et nous regarderons les confrontations entre ces trois personnages, qui surgissent de leur conception parfois opposée d'une même réalité.

⁴⁹ Élise Michaud, *Entre la littérature et la réalité*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, p. 5.

⁵⁰ Pour cette analyse du personnage de professeur nous nous sommes surtout appuyé sur l'article de Pierre Hébert, « Le professeur fictif dans quelques romans québécois des années quatre-vingts », 1994, p. 594-604.

Enfin, nous concluons en dégageant la vision globale de l'institution que l'on retrouve dans ces deux œuvres et la manière dont la littérature est traitée dans *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles*. Cette étude de l'institution en texte nous donnera la possibilité de démontrer qu'Amélie Nothomb « fait date », au sens de Bourdieu, c'est-à-dire qu'elle fait exister une nouvelle position, position intermédiaire que l'on peut percevoir autant par la carrière de l'écrivaine que dans ses œuvres, où les oppositions se côtoient et où plane l'ambiguïté.

CHAPITRE 1

GENRE HYBRIDE : SUBVERSION DU ROMAN ET DU THÉÂTRE

Lorsque nous amorçons une entreprise de qualification générique d'œuvres et que nous employons cet outil de description des discours littéraires, nous constatons la difficulté d'une telle tâche et l'approximation des résultats. Puisque, comme l'ont fait remarquer Jean-Marie Schaeffer et plusieurs autres, le genre est le champ de la théorie littéraire où la confusion est la plus grande¹. Cela s'explique, en parti, par la multiplication générique provenant des textes de la modernité et par le phénomène d'hybridation. L'évolution et le renouvellement des genres contribuent alors à rendre cette tâche ardue. Mais encore, la recherche effectuée, depuis l'Antiquité, sur le phénomène de la généricité fait évoluer cette discipline, d'où résulte une multitude d'approches. Par exemple, certains critiques ont tenté une entreprise classificatoire à partir du mode d'énonciation du texte, d'autres à l'aide de ses énoncés, de ses thèmes, et certains, comme Robert Sholes, se basent sur le rapport entre le monde fictionnel et le monde réel. Bien sûr, certaines œuvres ne posent aucune résistance à l'entreprise descriptive de leur genre et permettent de réaliser presque entièrement l'utopie que forme l'aboutissement d'un classement aux cloisons bien nettes. Toutefois, dans le cas d'*Hygiène de l'assassin* et des *Combustibles*, aucune case, ou catégorie, n'est étanche et tout à fait adéquate.

Dans les poétiques les plus anciennes, et même encore aujourd'hui, le genre était considéré comme une catégorie descriptive, basée sur un ensemble d'analogies textuelles, formelles et thématiques. Ces classements servaient à tracer les frontières précises entre les différents types de discours, et les supposaient infranchissables. C'est en ce point qu'*Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles* fournissent une riche matière dans le cadre de notre travail, de même qu'un défi, car ces œuvres franchissent la frontière entre romanesque et dramatique

¹ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, p. 185.

et, par conséquent, n'ont précisément pas de borne immuable. Mais comme le genre intervient de manière substantielle dans l'acte de réception, en encodant la lecture par exemple, nous aimerions savoir sous quel prétexte Amélie Nothomb gomme ces prédéterminations génériques. Nous pouvons supposer un désir d'originalité, une recherche formelle, une volonté de ne pas être cataloguée ou de ne pas vouloir choisir entre les traits caractéristiques du roman ou du théâtre et garder une certaine liberté de création. Par le mode d'énonciation, nous verrons aussi qu'elle évite de prendre explicitement position. Nous comprendrons que le genre recèle une réflexion critique sur l'écriture, sur la littérature. Or, nous verrons que c'est bien plus que cela et que certainement l'écrivaine veut faire vivre et voir son histoire dans l'esprit de son lecteur. Elle veut susciter son imagination et sa réflexion en usant de ces formes hybrides.

Nous tenterons, au cours de ce premier chapitre, de décrire les traits génériques de ces deux discours littéraires. Nous nous pencherons surtout sur leur forme et leur mode d'énonciation, en passant par leur rapport à la réalité, pour voir de quelle classe typologique ils sont le plus près, puisque nous constatons l'impossibilité d'aboutir à une réponse nette et sans ambiguïté. Cette analyse descriptive a pour but de voir où se situe l'originalité formelle de Nothomb, et par là, ce qu'est sa vision de la littérature.

Tout texte modifie « son » genre, c'est-à-dire que la composante générique d'un texte n'est jamais la simple réduplication du modèle générique constitué par la classe de texte. Cela expliquerait peut-être, en partie, le phénomène d'hybridation que l'on retrouve dans ces deux oeuvres nothombiennes. Tout auteur écrivant à partir de modèle ou de lectures marquantes, il s'en inspire inévitablement. Or, connaissant par nos recherches les lectures de Nothomb, nous savons qu'elle a un penchant pour des dialoguistes, tel Diderot et Platon, et pour de grands romanciers, comme Cervantès, Stendhal, Proust, Bernanos ou Montherlant². En outre, la détermination scolaire agit sur les formes et les contenus de la création littéraire. L'écrivaine a fait de longues études et a travaillé les textes grecs et latins, où elle fut en contact avec

² Le mémoire d'Amélie Nothomb, fait à l'ULB et dirigé par Albert Mingelgrun, portait d'ailleurs sur Bernanos. Elle y abordait la problématique de l'intransitif et de l'intransitivité dans quatre romans de l'auteur.

maints dialogues philosophiques. La forme dialoguée s'impose à l'auteure, entre autres, par ses nombreuses lectures, privées et scolaires, ainsi que la possibilité qu'elle lui offre de confronter différents points de vue. Certes, le désir de narrer transparaît au-delà du discours des personnages. Par ce fait, nous ne pourrions dire que l'institution scolaire s'est ancrée en elle, puisqu'elle écrit non pas dans un genre bien défini, canonique, mais use de sa plume plutôt avec une certaine liberté³, sans brouillon et sans contrainte. Il en résulte une œuvre où cohabitent ses influences variées. Elle ne révolutionne aucun genre, mais par l'hybridation que renferment ces deux textes, elle contribue certainement à l'évolution du genre romanesque et du genre dramatique. Donc, comme le choix du genre s'opère toujours en rupture avec une domination esthétique⁴, tentons de voir en quoi Amélie Nothomb subvertit le code générique romanesque dans *Hygiène de l'assassin*.

1.1 *Hygiène de l'assassin*, un roman dialogué

Tout d'abord, *Hygiène de l'assassin* est annoncé comme un roman par l'éditeur qui a inscrit cette indication générique sur la première de couverture. Par le biais de ce paratexte, l'écrivain nous laisse entrevoir quelque chose de son acte énonciateur et, par-delà, de sa position institutionnelle. *Hygiène de l'assassin* renferme d'ailleurs la majorité des traits que doit posséder le genre romanesque. Il est constitué des organes essentiels du roman : narration, description et dialogue. Certes, cette structure formelle est liée à certaines exigences de style. Le choix stylistique de Nothomb est de construire son intrigue avec le discours des personnages. Même si les parties narratives ponctuent inégalement le texte, la part dialoguée équivaut à quatre-vingt-quatorze pourcent et demi⁵ de la totalité du roman.

³ Concernant son activité créatrice, elle affirme : « Dans les moments où j'écris j'essaie de me maintenir à la frontière entre cohérence et folie pure, entre ce qui a du sens et ce qui n'en a pas, entre quelque chose et rien du tout. » (Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, Bruxelles, Grand miroir, p. 53.) Cette méthode révèle la spontanéité de son écriture, qui ne nécessite pas de structure préétablie.

⁴ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Brussels, Éditions Labor/Fernand Nathan, 1986, p. 154.

⁵ La démarche pour effectuer ces calculs s'inspire de celle utilisée par Sylvie Durrer dans *Le dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994, p. 8. Durrer avait emprunté cette méthode à Claudine Gothot-Mersh. Sommairement, il s'agit de compter les lignes occupées par les répliques (en discours

Mais par la place accordée à l'intrigue, Nothomb satisfait tout de même une grande attente en matière romanesque. En effet, lorsqu'un lecteur aborde une œuvre romanesque, il s'attend à pénétrer un univers où règne la narrativité, c'est-à-dire qu'il espère se faire raconter une série d'événements perçus comme fictifs et formant un tout cohérent. *Hygiène de l'assassin* correspond en un sens à cette description. Il montre, comme un roman le fait habituellement, des personnages qui apparaissent, se meuvent, agissent et parlent. Or, ce dernier élément, équivalent de la scène, est prépondérant en regard des portraits et des descriptions d'action faits par un narrateur. La forme dialoguée compte pour beaucoup dans le caractère dramatique du roman, car les dialogues révèlent le caractère des personnages et les relations qu'ils ont entre eux.

1.1.1 Personnages et action autonomes

Si le roman doit mimer la vie, le dialogue est certainement une des parties représentées dans le roman des plus caractéristique de notre condition humaine. D'ailleurs, c'est principalement à l'aide de l'interaction entre Prétextat Tach, personnage principal, et les journalistes, plus particulièrement Nina, de leurs gestes, leurs actes, leurs réactions, mais surtout de leur parole, que nous avons accès à une relative profondeur de la psychologie de ces personnages et que ces derniers reflètent des caractères de vraisemblance. Ils nous apprennent par le biais de leur énoncé des caractéristiques physiques, leur caractère, leur sentiment, leur passé, etc. Nous pouvons facilement nous faire un portrait de la personnalité de chacun après quelques pages, sans l'aide du narrateur. Cette manière de nous fournir des informations, après l'exposition, par la voie des interactions entre les personnages est un procédé purement dramatique. La psychologie des personnages ainsi réduite à leur comportement donne l'impression d'un récit objectif au lecteur.

L'oralité contribue beaucoup à saisir les personnages dans leur quotidien, et ainsi à les rendre plus humains. Par exemple, la typographie peut aider à montrer la manière de

direct) par rapport au montant total de lignes du roman. Comme dit Durrer, l'intérêt d'une telle démarche réside surtout dans sa dimension comparative.

prononcer d'un personnage, comme lorsque Tach dit : « La vie est bête⁶ » cela nous montre, dans un tel contexte, le caractère cynique du personnage principal. L'onomatopée peut aussi traduire les sentiments des personnages, comme l'hésitation, la réflexion ou dans ce cas-ci la répugnance : « Pouah. » (*HA*, p. 62) Ce sentiment, à son tour, contribue à définir la personnalité de Tach. Effectivement, puisque le dégoût induit par cette interjection, se dirigeant contre le corps féminin, nous donne un indice supplémentaire de la misogynie du personnage. Les points de suspension, qui sont également un excellent moyen pour démontrer le caractère oral d'un échange, recèlent de multiples possibilités. Ils peuvent laisser sous-entendre un malaise, une réflexion, un moment d'attente, le désarroi, la stupéfaction, montrer l'impolitesse, etc. Mais ils sont le plus souvent employés dans *Hygiène de l'assassin* pour marquer les interruptions entre les personnages, démontrant au lecteur les rapports de force entre les protagonistes, les désirs de réappropriation de la parole, du pouvoir.

Le niveau de langue utilisé par les personnages nous renseigne aussi sur ces derniers. Nous connaissons par là leur niveau d'instruction, de culture, comme lorsque Tach utilise le latin. Le niveau de langage peut également fournir des informations sur leur personnalité. Par exemple, les mots grossiers utilisés par Tach à l'endroit des femmes et de l'être humain en général contribuent à nous le faire voir comme un personnage souvent vulgaire, cynique, misanthrope et misogyne. De plus, le fait que les autres journalistes usent toujours d'un langage élevé et restent constamment polis envers l'écrivain nous indique qu'ils sont sérieux dans leur travail, qu'ils ne sont pas de la race de Tach et qu'ils sont parfois des êtres flagorneurs. La cinquième et dernière journaliste, Nina, est tout autre, car elle se permet d'être l'égale de l'écrivain, utilisant parfois, elle aussi, un langage plus populaire : « Vous avez donc toujours été dingue » (*HA*, p. 109) voire grossier : « Il pisse, monsieur, et il chie ce qui lui reste dans l'intestin » (*HA*, p. 170) en restant la plupart du temps respectueuse, pour montrer qu'elle est plus civilisée que lui, et qu'elle ne lui ressemble pas, jusqu'à preuve du contraire. Nous voyons donc que les informations transmises par la voie de l'oralité pallient la part du travail qui n'est pas prise en charge par un narrateur. Soulignons que le langage des

⁶ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Éditions Albin Michel, 1992, p. 63. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*HA*), suivi du numéro de la page.

personnages permet de les caractériser de deux manières, comme Francis Berthelot l'a fait remarquer dans *Parole et dialogue dans le roman*⁷ : par des traits permanents, qui reflètent leur classe sociale, leur caractère, quelquefois une pathologie ou une singularité ; par des traits circonstanciels, qui rendent compte de leur état physique ou mental du moment, et, plus couramment, des émotions qui les animent.

Mais encore, l'autonomie laissée par le narrateur aux personnages va plus loin lorsque le narrateur délègue son rôle à Nina et à Prétextat Tach. Nina, désirant faire avouer quelque chose à Tach, amorce son stratagème ainsi : « Mon histoire commence par une découverte étonnante. » (HA, p. 103) et après une interruption de Tach dit : « Je reprends mon récit. » (HA, p. 104) Elle paraphrase ainsi le roman inachevé de Tach, employant un langage écrit et elle cite même Tournier. L'intertextualité est un procédé employé régulièrement en littérature, mais moins fréquemment dans le langage oral. Finalement, Nina réussit à faire parler l'auteur qui se met lui-même à raconter. Il termine ainsi le récit inachevé qu'il a publié des années auparavant. Cette narration s'étend parfois sur deux pages, avec marqueurs de temps : « Le 13 août 1925, je m'étais éveillé le premier... » (HA, p. 141), figures de style (énumérations, personnification, comparaisons, métaphores, hyperboles, etc.), langage recherché, et elle se termine par cette affirmation lourde de sens : « Et concevez que j'aie répugné à démythifier mon splendide roman par ce lamentable épilogue. » (HA, p. 158) Cela démontre que le narrateur a permis au personnage écrivain de raconter à son tour un roman qui porte le titre *Hygiène de l'assassin*, et qui se trouve en corrélation directe avec l'intrigue du roman que nous étudions.

1.1.2 Narration fonctionnelle ou didascalie de roman

La narration, dans *Hygiène de l'assassin*, si ce n'est de l'exposition du roman et de la clôture des échanges entre un journaliste *x* et Prétextat Tach, se retrouve le plus souvent sous forme de discours attributif, qui fournit des informations sur la nature de l'échange en cours.

⁷ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 235.

Mais parfois la narration se présente sous la forme de morceaux commentatifs. Le segment commentatif sert, entre autres, de marquage en intervenant en un point charnière, à une frontière de transaction, entre le départ d'un journaliste et l'arrivée du prochain. Sylvie Durrer fait remarquer dans son ouvrage *Le dialogue romanesque* que le commentaire joue fréquemment dans le dialogue un rôle structurel⁸. Le narrateur intervient en effet plus considérablement à la fin d'un échange, marquant la fin d'une scène d'*Hygiène de l'assassin*. Par exemple, à la suite de l'échange entre Tach et le premier journaliste, ce dernier se retrouve avec ses collègues qui discutent de la récente entrevue avec le romancier. Le narrateur, plus présent dans ces quatre pages que dans les treize précédentes, finit son commentaire ainsi : « À d'aussi augustes sentences, il n'y a rien à ajouter. » (HA, p. 26) Il laisse ainsi sous-entendre qu'il lègue la parole aux personnages et qu'il s'efface pour le moment. C'est la dernière phrase avant la partie suivante, le second échange avec le deuxième journaliste. Les morceaux commentatifs ou narratifs jouent, à ces moments, un rôle d'organisation dans le dialogue que forme en quelque sorte ce texte. Sylvie Durrer ajoute qu'indépendamment même des informations qu'ils peuvent contenir, ils servent à séparer des fragments qui relèvent de transactions distinctes, marquant ainsi le passage d'un schéma à un autre⁹.

Quant aux portions de narration moins quantitatives, qui sont toutefois plus fréquentes, elles peuvent être considérées comme l'équivalent de la didascalie théâtrale. Cette narration est souvent « hachée » et impersonnelle, comme dans les directives scéniques. Les parties narratives dans un dialogue sont d'ailleurs l'équivalent de ce qu'est au théâtre la mise en scène. Durrer définit ainsi sa nature et ses fonctions:

Le discours attributif se charge souvent des aspects de la communication orale que l'on appelle suprasegmentaux ou prosodiques et qui comprennent l'intonation, le débit, l'accent, etc. [...] Le discours attributif ne contient pas seulement des verbes mais aussi des qualifications qui fournissent toutes sortes de renseignements à la fois sur les personnages et sur l'attitude du narrateur à leur égard.¹⁰

⁸ Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994, p. 196.

⁹ *Ibid.*, p. 207.

¹⁰ *Ibid.*, p. 199.

Cette définition explique exactement ce que sont en effet les parties narratives du roman étudié ici. Toutefois, lorsque nous parlons de discours attributif, nous faisons souvent référence à une précision du type « dit-elle » ou « répondit froidement », ce qui n'est pas le cas dans ce texte-ci. La suppression de ce genre de discours attributif est une marque stylistique de l'écrivaine, qui épure ses dialogues directs de cette sorte d'obligation fonctionnelle¹¹. L'efficacité du dialogue s'en trouve accrue et cet évincement donne au style une fluidité particulière. Par la forte caractérisation des personnages et leur nombre réduit, nous savons qui parle. Cette suppression presque totale montre aussi que Nothomb n'aime pas verser dans l'académisme, puisque le discours attributif dans un dialogue est reconnu comme pratiquement obligatoire, si nous en croyons Francis Berthelot qui affirme : « ...sa nature à la fois fonctionnelle et obligatoire lui a valu une solide réputation d'académisme, qui en fait la bête noire de certaines écoles littéraires.¹² » Les parties narratives que nous retrouvons dans *Hygiène de l'assassin* ressemblent plutôt à ce qu'est la mise en scène au théâtre, comme par exemple, entre deux répliques nous retrouvons : « Silence. Soupir. » (*HA*, p. 11) À d'autres endroits, le narrateur commente l'intonation d'une réplique précédente en évinçant le verbe, reflétant le caractère épuré, court et efficace de la didascalie théâtrale : « Aucune ironie dans la voix implacablement neutre du malade. » (*HA*, p. 11)

Outre cette apparence d'objectivité que donne le dialogue direct, l'instance narrative vient parfois interrompre l'échange verbal par un commentaire, une explication, une description de geste, un élément de narration, etc. Cela fait quelquefois varier l'éclairage donné au lecteur sur la situation qui lui est présentée. D'ailleurs, comme le souligne Lionel Archer dans son article *Le roman*, les romanciers attachés à la représentation du réel ne se donnent pas pour but l'objectivité¹³. La neutralité ne concernant pas le romancier, celui-ci peut se permettre quelques commentaires ou jugements sur la situation ou sur les

¹¹ Toutefois, nous retrouvons ce trait caractéristique seulement dans *Hygiène de l'assassin* et *Péplum* (1996). Sinon, le reste de l'œuvre d'Amélie Nothomb où nous retrouvons beaucoup de dialogues tels *Les Catilinaires* (1995), *Mercure* (1998) et *Cosmétique de l'ennemi* (2001) est fréquemment encadré par des discours attributifs de la sorte.

¹² Berthelot, p. 165.

¹³ Lionel Archer, « Le roman », *Les grands genres littéraires*, Paris, Éditions Champion, 2001, p. 151.

personnages. Des dénominations comme « cracheur de soupière », « l'obèse », « le malheureux » ou « la victime » sont autant de termes pour juger et qualifier péjorativement un personnage, servant à faire comprendre la situation au lecteur, à lui montrer la hiérarchie qui existe entre les personnages. Le narrateur n'hésite pas à qualifier négativement un personnage pour éclairer la relation qu'il entretient avec l'espace, ainsi que le sentiment qu'il doit éprouver, comme : « Silence embarrassant pour l'intrus qui nota sur son carnet : " T. a le silence acerbe. A éviter autant que possible." »¹⁴ » (HA, p. 10) Dans *Hygiène de l'assassin*, le narrateur a également accès aux sentiments et aux intentions des personnages. Il peut lire dans ses pensées, comme par exemple : « Oui, cela lui aurait plu, et il n'était pas le seul à le penser. » (HA, p. 51) Nous pouvons donc le caractériser comme un narrateur omniscient qui se sert de son pouvoir rarement, mais à bon escient. L'impersonnalité d'une narration n'implique donc pas son objectivité. Or, si un roman doit expliquer autant que raconter, comme l'affirme Jacqueline Viswanathan-Delord dans *Spectacles de l'esprit*¹⁵, ce n'est pas le cas dans *Hygiène de l'assassin*. La majorité des apparitions du narrateur donnent une impression d'impartialité. Il apparaît comme un simple témoin de l'histoire, en se contentant de relater un geste, tel « La journaliste renversa la tête vers l'arrière » (HA, p. 177) ou en faisant des suppositions, par exemple « Elle semblait ne pas entendre » (HA, p. 85), ou encore pour indiquer un silence. Le narrateur laisse au lecteur la liberté de se faire une idée, d'interpréter la situation. Enfin, la narration ne correspond jamais à une ellipse du dialogue. Il n'y a ellipse qu'entre les interviews des cinq journalistes. Le temps de la scène est prédominant dans l'intégralité du roman.

1.1.3 Mimétisme

Le roman, signale Linda Hutcheon dans l'introduction de l'ouvrage collectif *L'autoreprésentation*, reste par définition un genre narratif et est donc jusqu'à un certain

¹⁴ Nous soulignons.

¹⁵ Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 161

point représentatif ou référentiel¹⁶. Avec cette prédominance de la scène dans *Hygiène de l'assassin*, nous sommes justement confrontés à un type d'effet de mimésis qui consiste à faire vrai. Effectivement, puisqu'en représentant les faits dans la logique de leur succession, le lecteur a le rôle d'un témoin qui « voit » se dérouler l'histoire sous ses yeux, et qui, par la vraisemblance de l'intrigue, des lieux et des personnages, ne doute pas un instant qu'il peut être dupé ou manipulé. Il y a bien sûr le contrat de lecture qui contribue à ce que le lecteur accepte comme vrai ce qu'il va lire. Il sait que c'est de la fiction et il est prêt à prendre pour la vérité ce qu'on va lui raconter. En outre, un effet de réel indéniable se produit de façon à ce que le lecteur ait l'impression que les faits lui sont rapportés à la vitesse à laquelle ils se sont produits, et il se trouve alors comme au théâtre un témoin privilégié de l'action.

La suppression des marqueurs de temps au cours de l'échange contribue également au réalisme d'*Hygiène de l'assassin*, car leur apparition confirme l'irréalisme de tout dialogue, selon l'affirmation de Suzanne Guellouz dans son ouvrage *Le dialogue*¹⁷. De plus, cette crédibilité au niveau de la vraisemblance de l'histoire se manifeste dans l'ancrage référentiel du récit. Les personnages se trouvent dans un contexte présent dans toutes les mémoires : la guerre du Golfe qui éclata en janvier 1991. Pour *Les Combustibles*, le contexte de l'intrigue est également la guerre, celle de Sarajevo, qui joue toutefois un plus grand rôle que dans le premier roman. Cette trame de fond, qui se réfère à de récents événements, concourt à entretenir dans l'esprit du lecteur l'illusion de réalité. Mis à part ce contexte qui se déroule à l'extérieur du huis clos, l'ancrage référentiel dans lequel se meuvent les personnages et les détermine, n'est pas insignifiant. Le narrateur nous fournit, lors de l'exposition, ces deux renseignements concernant l'environnement immédiat de Tach et son ambiance : « L'auteur [...] habitait au rez-de-chaussée d'un immeuble modeste : il avait besoin d'un logement où tout fût de plein pied, car il se déplaçait en fauteuil roulant » (HA, p. 9) et « Il [le journaliste] pénétra au cœur de l'appartement où il faisait si sombre qu'il mit un certain temps à distinguer la grosse silhouette assise dans le fauteuil roulant, au milieu du salon. » (HA, p. 10) La description des lieux, aussi élémentaire soit-elle, est un élément accréditant l'authenticité

¹⁶ Linda Hutcheon, « Introduction », *L'autoreprésentation*, Brian Fitch et Andrew Olivier (dir. publ.), Toronto, Trinity College, 1982, p. 8.

¹⁷ Suzanne Guellouz, *Le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 116.

de l'histoire. Faire vrai¹⁸ et faire voir sont donc deux éléments indissociables dans l'univers nothombien. Lorsque le narrateur définit le cadre de l'action, présente le décor et l'apparence physique des personnages, il construit un univers stable et sûr auquel le lecteur peut se référer et garantit l'authenticité des événements, des paroles et des gestes par sa ressemblance avec le monde « réel ». L'effacement du narrateur, très manifeste dans *Hygiène de l'assassin*, coïncidant avec la recherche de l'objectivité, devient l'une des conditions essentielles de l'effet de réel, selon Jacqueline Viswanathan-Delord¹⁹. Amélie Nothomb, en regard du monde déchu de la satire et du monde héroïque de la romance, a choisi comme mode d'énonciation fictionnelle le monde mimétique de l'histoire.

En résumé, nous constatons qu'*Hygiène de l'assassin* est avant tout un roman envahi par le dialogue. Ce qui a pour effet de subvertir certaines caractéristiques du romanesque, comme la narration et le statut ambigu du narrateur qui s'apparente à un narrateur-montreur de texte de théâtre, qui fait voir davantage qu'il explique ou raconte. Justement, par la grande autonomie laissée en apparence aux personnages et par le rôle organisationnel de la narration qui semble segmenter, comme au théâtre, les différentes scènes, nous pourrions rapprocher ce roman dialogué du théâtre. D'ailleurs Viswanathan-Delord a démontré dans *Spectacles de l'esprit* que la forme romanesque a une propension à l'hybridité pour créer un roman-théâtre où le théâtre est enchâssé²⁰. Voyons si Amélie Nothomb transgresse le code théâtral dans *Les Combustibles* comme elle a renversé les lois du genre romanesque dans *Hygiène de l'assassin*.

1.2 *Les Combustibles*, dialogue dramatique

En premier lieu, précisons que la pièce *Les Combustibles* n'a pas été écrite dans le but premier d'être représentée. Nous déduisons cette affirmation, entre autres, du fait que le

¹⁸ « Faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai ». Maupassant cité dans Lionel Archer, « Le roman », *Les grands genres littéraires*, p. 128.

¹⁹ Viswanathan-Delord, p. 95.

²⁰ *Ibid.*, p. 242.

dramaturge est moins précis dans le sens des gestes ou des expressions de ses personnages lorsqu'il s'agit de vouloir mettre en scène une pièce, conscient de l'ouverture de signification propre aux éléments non linguistiques de la représentation qui seront concrétisés par la mise en scène. Ce qui n'est pas le cas du narrateur de cette pièce, qui, nous le verrons, enfreint les lois du genre théâtral classique en multipliant les didascalies. Mais la question que nous nous posons est justement de savoir si nous pouvons qualifier *Les Combustibles* comme purement et simplement du théâtre. Avant d'aborder cette question, précisons que nous nous pencherons seulement sur les traits caractéristiques du texte dramatique et n'aborderons pas les représentations qui ont découlé de l'écriture de cette pièce. Nous ne ferons donc pas une étude théâtrale, qui appartient avant tout au monde de la scène, de la représentation, des arts du spectacle, mais une étude du texte dramatique. Il faut dire que cette précision n'est pas injustifiée, car en effet, pour certains, ce choix peut sembler un sacrilège. Patrice Pavis, dans son article « Études théâtrales », considère la coupure entre texte et représentation artificielle et méthodologiquement intenable²¹. En effet, plusieurs descriptions relatives au théâtre se rapportent aux prestations d'un acteur jouant pour un ou plusieurs spectateurs. L'étude de Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, est une minutieuse analyse de ce type de langage en fonction d'une représentation. Mais puisque la pseudo pièce *Les Combustibles* a d'abord été écrite pour être lue, nous aborderons le texte comme un fait narratif, au sens où ce texte nous raconte une histoire, et non comme le texte d'une performance, même si cela peut déplaire à certains critiques, comme Lucie Robert, qui croit que ces deux volets du théâtre sont inséparables²². Or, malgré l'ambiguïté du statut communicationnel du texte dramatique dont a fait part Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*²³, nous ferons ce choix en conséquence de notre but, qui est de déterminer le genre exploité par Amélie Nothomb et, par là, ce qu'elle pense de la littérature et de l'institution.

²¹ Patrice Pavis, « Études théâtrales », *Théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 97.

²² Citée dans François Dumont et Richard St-Gelais, « Mouvances d'un genre », *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1998, p. 10.

²³ Jean-Marie Schaeffer, p. 91-92. « Ce texte peut en effet, lorsqu'on le lit, avoir deux référents tout à fait distincts : si on le lit comme *texte littéraire* sont référent est, comme celui d'une narration, une réalité historique ou imaginaire; en revanche, si on le lit comme *texte théâtral*, donc comme notation graphique d'une performance, son référent est la représentation théâtrale [...] »

En outre, nous ne retrouvons pas, sur la couverture de cette troisième œuvre d'Amélie Nothomb, d'indication générique. Cela peut être une décision de l'éditeur en raison de la moins grande popularité du théâtre aujourd'hui et d'un désir d'attirer des lecteurs un peu crédules. Mais l'incertitude au niveau de la détermination générique peut aussi être en cause. Amélie Nothomb affirmait le 6 mai 1996 à *Le Soir* : « S'il n'y a aucun genre littéraire précisé sur la couverture, c'est qu'en l'écrivant, j'espérais bien que ce soit du théâtre mais je continue d'en douter.²⁴ » Michel Zumkir, quant à lui, est certain que l'éditeur et l'auteure ont tenté de « nous vendre des vessies pour des lanternes, du théâtre pour un roman (question rentabilité)²⁵ ». Mais si *Les Combustibles* relève du genre dramatique, avec ses dialogues et ses didascalies, comme l'affirme Zumkir, ce texte tient aussi quelque peu du genre romanesque, avec ses nombreuses didascalies qui s'entremêlent aux tirades des personnages et aux interventions du narrateur omniscient, embrouillant ainsi la détermination générique. C'est, entre autres, pour ces raisons que les critiques sont prudents lorsqu'il s'agit de qualifier l'œuvre. Ainsi on parle de « divertissement en forme de pièce en un trop long acte »²⁶ ou de « dialogue théâtral »²⁷ ou encore simplement de « dialogue »²⁸, ne s'attardant de cette manière qu'à la forme. Le phénomène aurait pu se révéler le même pour *Hygiène de l'assassin*, s'il n'y avait eu l'appellation « roman » sur la couverture. Mais nous remarquons qu'aucun critique ne s'est aventuré à nommer sans nuance *Les Combustibles* « théâtre ». Nous aussi nous ajouterons un bémol, car comme cette pièce est d'abord un texte à lire, elle peut en cela être appelé plus généralement « théâtre livresque » ou, pour la qualifier plus précisément, « dialogue dramatique ». Selon la typologie de Viswanathan-Delord, nous pourrions aller jusqu'à le qualifier de « roman-théâtre ».

²⁴ Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, note 8, p. 12.

²⁵ *Op. Cit.*

²⁶ Christiane Baroche, « Les Combustibles; Le Sabotage amoureux », *Magazine littéraire*, juin 1996, p. 102.

²⁷ Louise Vigeant, « Amélie Nothomb, Antigone ou Cassandre? », *Jeu*, juin 1997, p. 162.

²⁸ Marie Alstadt, « Amélie Nothomb, l'écrivain-phénomène », *Lire*, octobre 2001. [En ligne] <http://www.lire.fr> (page consultée le 30 septembre 2003)

1.2.1 Indications scéniques

D'abord, comme dans la majorité des textes de théâtre, une description du décor précède la première scène : « Au fond de la pièce, une immense bibliothèque surchargée de livres couvre tout le mur. Le reste de la salle frappe par son dénuement : ni tables, ni bureau, ni fauteuil, seulement quelques chaises en bois et, à droite, un énorme poêle en fonte.²⁹ » Par la suite, la scène d'exposition décrit la position du professeur, ce qu'il porte, ce qu'il fait, et nous fait part de l'entrée d'un second personnage (en nous signalant comment il est vêtu). C'est à partir de ce moment que commence le dialogue. Il faut également préciser que comme dans une mise en scène théâtrale, chaque partie du décor a la valeur d'un signe, ainsi que les « costumes ». Par exemple, la bibliothèque surchargée de livres, au fil des trois scènes, sera dégarnie, ce qui nous indique le temps qui passe et la guerre qui persiste. Ce sont les livres qui marquent l'écoulement du temps et le découpage de la pièce est construit en fonction de leur combustion. Le dénuement de la pièce, les vêtements chauds portés par les personnages (pull à col roulé, manteau couvert de neige, etc.) et le fait que le professeur « écrit sur une liasse de papiers qu'il tient sur ses genoux » indiquent que le mobilier a déjà été brûlé, qu'il fait froid, que c'est l'hiver et qu'il ne reste que les livres pour combustible. Sans avoir eu à expliquer ces faits, le narrateur nous a déjà fourni de bons indices qui faciliteront la compréhension du contexte, qui nous sera révélé dès la troisième réplique. Daniel, l'assistant du professeur, nous informe de la situation en faisant remarquer à ce dernier : « Vous étiez moins matinal, avant la guerre. » (*Co*, p. 7) Le décor et les accessoires sont donc importants pour la construction et le déroulement de l'intrigue.

Au début des deux actes suivants, présumés — car ils ne sont pas identifiés par l'auteur³⁰ —, la première information est « même salon » ou « même pièce », mais après nous avoir informé du lieu, on nous indique la quantité de volumes restants dans la bibliothèque. Cela est un facteur de tension dramatique, autant pour le lecteur que pour les

²⁹ Amélie Nothomb, *Les Combustibles*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994, p. 7. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*Co*), suivi du numéro de la page.

³⁰ De même ne sont pas identifiées les scènes. Lorsqu'un personnage entre ou sort, c'est seulement une indication scénique qui nous en informe et le dialogue se poursuit.

personnages, qui vivent dans la peur d'une mort prochaine, car, sans le combustible, ils peuvent mourir de froid. Les didascalies nous renseignent donc sur la manière dont l'auteure conçoit la lecture, ou la mise en scène de son texte. Elle prévoit une situation d'énonciation, la guerre, à l'intérieur de laquelle les dialogues prendront un sens bien précis.

Il faudrait ajouter que les gestes et l'attitude des personnages sont aussi motivés par ce contexte. Par exemple, lorsqu'il y a déflagration au dehors de l'appartement, les personnages réagissent : Daniel s'inquiète pour Marina qui vient de quitter l'appartement, le professeur devient de plus en plus lucide et de plus en plus cynique, et Marina, apeurée, revient chez le professeur en annonçant qu'elle n'a plus d'appartement. Dès lors, un troisième personnage fait intrusion dans l'appartement du professeur et participera à l'évolution de l'histoire.

En outre, nous pouvons constater que les rapports spatiaux ne sont pas nécessairement décrits avec le vocabulaire spécifiquement théâtral. Dans le cas de cette déflagration, il est dit : « À peine a-t-il fini de dire cela que, *comme pour lui donner raison*, on entend de *terribles* déflagrations au loin.³¹ » (*Co*, p. 27) Le terme « au loin » est abstrait dans ce cas-ci, ne désignant pas le hors scène, pas plus qu'un extérieur imaginaire de l'appartement, même si c'est de cette dernière impression qu'est imprégnée la phrase. De plus, dans un texte de théâtre plus commun, la didascalie aurait probablement été limitée à « déflagration » ou une information semblable, courte et efficace, sans ces commentaires « *comme pour lui donner raison* » et « *terribles* », qui siéent davantage au genre romanesque, puisque les didascalies doivent normalement être dépouillées des marques de l'expressivité ou de commentaire. Donc, nous retrouvons seulement à quatre reprises un mot relatif au théâtre, dont trois fois « au fond », et une fois le mot « coulisses » dans les directives de scène. Nous pourrions déjà nous demander si cela est dû au fait que ce serait le monde représenté qui ressemble à un théâtre.

Cet univers fictionnel tend à représenter la vie tout comme dans *Hygiène de l'assassin*, mais il est mimétique d'une autre façon. La typographie dramatique qui apparaît dans *Les*

³¹ Nous soulignons.

Combustibles, c'est-à-dire que le nom des acteurs est écrit en majuscules et les jeux de scène sont écrits en italiques, crée une distanciation chez le lecteur vis-à-vis du monde fictif. L'effet de théâtralité qui se dégage du nom apparaissant avant chaque réplique met en relief l'artificialité du monde représenté. Nous avons, ici, davantage affaire à une mimésis de la forme, qui repose avant tout sur l'aspect visuel du texte. C'est pourquoi le modèle de cette mimésis est le texte de théâtre imprimé, destiné à la lecture. Jacqueline Viswanathan-Delord affirme : « Dans le roman contemporain, le dialogue dramatique est rarement utilisé et crée chez le lecteur une conscience du signifiant qui produit un effet de distanciation.³² » Ce choix formel agit donc sur la réception et est lié à un projet de l'auteur qui vise un certain mode de lecture. Pour Jacqueline Viswanathan-Delord, cela constituerait deux faces d'une expérience du texte : le dramatique captive le lecteur et stimule son imagination, le théâtral lui permet de se distancier et de goûter la mise en forme du spectacle³³. C'est effectivement ce qui se produit dans *Les Combustibles*, où nous retrouvons cette co-présence.

Ce monde imaginaire est ailleurs intensément prenant et présent et contrebalance l'effet de théâtralité par son effet dramatique. Ce dernier se manifeste, entre autres, dans les scènes qui concrétisent les rapports d'affection et d'hostilité entre les personnages par le truchement de leurs paroles et par leur mise en espace et en situation. De plus, les didascalies et les indications scéniques sont écrites au présent de l'indicatif et au participe présent, ce qui rend le lecteur contemporain de l'action et contribue ainsi à l'effet dramatique. Alors que le théâtre est fiction au présent, le roman traditionnel veut la rétrospection, ce qu'*Hygiène de l'assassin* démontre par certains segments narratifs, mais comme le dialogue est largement prépondérant dans ce roman, il place aussi le lecteur dans un pseudo présent. De surcroît, la notation des tons de voix, des expressions physionomiques, de la gestualité des personnages et des aspects visuels et sonores contribue au spectacle de l'esprit. C'est comme si l'auteure voulait faire voir et entendre. C'est d'ailleurs pour cette raison que le terme de narrateur sied mal à l'instance d'énonciation des didascalies, qui est davantage un montreur. Jacqueline Viswanathan-Delord l'appelle « narrateur-montreur »³⁴, mais nous ne la suivrons pas dans

³² Viswanathan-Delord, p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 172.

cette démarche, car l'instance d'énonciation des *Combustibles* se permet quelquefois de nous faire part de sa pensée et de porter des jugements.

Le nombre et la nature des indications scéniques dans *Les Combustibles* nous montrent à quel point cette préoccupation de faire voir et d'entendre ce qui se passe dans le texte est importante pour l'auteur. Cependant, cette prolifération d'indications scéniques tend à gommer la distinction entre le texte dramatique et le roman. Nous avons relevé deux cent dix-neuf didascalies pour cinq cent trente répliques, ce qui donne approximativement quarante et un pour cent de didascalies sur la totalité du texte (voir n. 4, chap. 1). Ce que Jacqueline Viswanathan-Delord affirme à propos des pièces d'Henry James s'applique en partie aux *Combustibles* : « Il ne s'agit pas simplement d'explicitier le texte, mais de le doubler d'un véritable sous-texte donnant subtilité et complexité à des paroles en apparence fort banales.³⁵ » Pour un texte qui a l'apparence d'une pièce de théâtre, puisque la typographie est celle du dialogue dramatique, la présence du narrateur-dramaturge est considérable, de même que les passages narrativo-descriptifs.

Habituellement, le dialogue de théâtre doit se suffire à lui-même et tout repose sur lui. Il se passe de tuteur et l'auteur ne fait pas sentir à tout moment sa présence. La nature des indications scéniques des *Combustibles*, quant à elle, semble outrepasser la constitution de simples didascalies, dont le caractère est en général la brièveté, la concision et l'efficacité. Toutefois, lors de certaines descriptions concernant les personnages (gestualité, attitude, expression des visages et ton de voix), le narrateur des *Combustibles* utilise des comparaisons qui semblent impropres à une didascalie et qui servent davantage la poéticité et la littérarité de l'œuvre, telles que : « Daniel tient le manteau comme le muleta de la tauromachie. » (*Co*, p. 15) Or, cette phrase descriptive, où la comparaison sert également à faire voir et à nous faire comprendre plus concrètement — pour ceux qui savent ce qu'est le muleta et la tauromachie —, ne contrevient pas à l'une des règles essentielles liées à la fonction du texte de théâtre, puisqu'elle prête à la visualisation. Même pour faire entendre le débit de la voix du professeur, le narrateur ne se limite pas à l'efficacité, mais contribue à la littérarité du

³⁵ Viswanathan-Delord, p. 139.

texte : « il parle lentement, comme s'il économisait ses paroles autant que le combustible » (Co, p. 89). En outre, d'autres conventions sont respectées : les didascalies sont écrites au présent, dans un style souvent impersonnel, et contiennent une majorité d'énoncés descriptifs.

1.2.2 Narrateur déchiré entre deux attitudes

Dans un texte dramatique, le narrateur des directives scéniques étant plutôt un montreur, il doit s'abstenir d'expliquer ou de commenter. Le narrateur des *Combustibles* adopte ainsi l'attitude du témoin qui s'abstient de commenter, qui suppose: « on a parfois l'impression qu'ils font l'amour » (Co, p. 85) ou « il semble anéanti » (Co, p. 86) ou encore « ils semblent gênés, ils sont figés, comme elle. » (Co, p. 15), induisant les sentiments des personnages et indiquant au lecteur ce qu'il devrait penser ou imaginer. Il fait entendre une voix, en indiquant le ton ou la manière de prononcer une tirade, ce qui change parfois la perception de l'assertion, sa compréhension et son sens. La précision que le narrateur apporte à la description de la voix employée renseigne occasionnellement le lecteur sur l'ambiance. Cela contribue à l'intensité dramatique en informant le lecteur de la gravité de la situation. Par exemple, lorsque le narrateur précise l'intonation de Marina : « voix lasse, pas exaspérée » (Co, p. 53) et ce qu'elle ressent : « Elle se dégage. Elle est plus désespérée que révoltée » (Co, p. 53), il nous fait justement comprendre que les personnages sont désarmés, désemparés face à la situation, et que leurs comportements extrêmes sont régis par ce contexte insoutenable.

Autrement, le narrateur des *Combustibles* ne s'en tient pas à la règle du narrateur-montreur. En effet, il porte des jugements sur certaines scènes, comme : « la scène est très douce » (Co, p. 47) et « ils ont l'air terriblement amoureux l'un de l'autre, ce qui rend la scène encore plus horrible » (Co, p. 59) ou sur un personnage et ses actions, par exemple : « qui exécute un pas de danse ridicule... » (Co, p. 65) Nous pourrions présumer que ces indications fournissent des renseignements sur la manière dont doit être jouée la scène ou qu'elles tendent à vouloir montrer l'impression que cela fait au lecteur, mais elles contreviennent tout de même au style théâtral par le fait que le narrateur de directive scénique

doit s'abstenir de toute intervention personnelle. Ces exemples nous montrent une subjectivité de la part du narrateur et, en cela, il s'apparente à un narrateur de roman qui a une plus grande liberté en ce domaine.

De surcroît, si l'on considère que lire le théâtre c'est construire des personnages à partir de leurs discours, l'instance énonciatrice des *Combustibles* semble incapable de transcrire dans les discours des personnages des sentiments qu'elle précise dans les didascalies. Ainsi, elle ne laisse pas aux personnages une entière autonomie. Par exemple, lors d'une confrontation entre le professeur et Marina, le ton des personnages laisse voir la dynamique, mais le narrateur ne peut s'empêcher de venir nuancer, préciser ou renforcer la signification des paroles en ajoutant à chaque réplique une ou des didascalies indiquant un geste, une action, le ton de la voix, etc. Pierre Larthomas affirme dans *Le langage dramatique* : « Geste et parole peuvent être si intimement liés qu'ils sont l'un sans l'autre incompréhensibles.³⁶ » Sans ces indications nous ne pourrions, par exemple, voir la peur dégoûtée du professeur « reculant avec une grimace perplexe » (*Co*, p. 55) face à la détermination de Marina. Il en est ainsi lorsque le professeur pose une question à Daniel qui « se rassied avec un soupir excédé » (*Co*, p. 72) et répond. Sans cette précision, nous pourrions supposer ce sentiment qu'éprouve Daniel, mais le narrateur nous l'indique pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté et apporte par le fait même des informations sur les valeurs et la personnalité de Daniel. Le narrateur définit alors les gestes lorsqu'il leur donne un sens particulier.

Tout en restant efficaces et descriptives, ces didascalies sont parfois superflues, parfois ambiguës. Par exemple, une didascalie formée de neuf lignes est allouée à la description d'un étrange combat entre le professeur et Marina, qui fait finalement « face au professeur, furieuse. » (*Co*, p. 42) Ce sentiment ne sert pas à traduire un ton de voix. Le narrateur ne se contente plus d'être monteur, il raconte. Cela pourrait faire partie d'un détail de jeu, d'une future mise en scène, mais avec la notation qui suit : « MARINA (outrée). Vous n'avez pas honte ? » (*Co*, p. 42), le metteur en scène devrait connaître le sentiment que ressent le personnage et ce que devrait traduire l'actrice. En résumé, les commentaires du narrateur sont

³⁶ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 92.

souvent très explicatifs, redondants, voire exhaustifs, se retrouvant à maintes reprises sous forme de phrase complète et formant quelquefois de véritables moments de narration. Mais encore, le narrateur nous fait parfois part d'une indication qui ne serait pas nécessairement utile pour une future mise en scène, comme : « Il va s'asseoir sur une autre chaise. Le mauvais temps l'a exténué. » (*Co*, p. 33) Même si l'acteur imitait le geste de la fatigue, le spectateur ne saurait pas que c'est le mauvais temps qui l'a rendu ainsi, car le dialogue n'y fait pas mention. Le narrateur sait ce que ressent le personnage et nous le dit, parce que ce texte dramatique est destiné à la lecture, et cette didascalie alors n'en est pas vraiment une. Ce serait une véritable phrase descriptive propre au genre romanesque. Nous pourrions considérer cette didascalie comme l'erreur d'une auteure inexpérimentée dans le genre dramatique. Or, puisque Amélie Nothomb a un penchant pour le dialogue au sein du romanesque et que ce genre n'est pas endossé par l'auteure, nous la considérerons plutôt comme un phénomène de subversion du modèle théâtral, et donc comme une marque d'hybridité au sein de ce genre. Cette masse de didascalies peut aussi être un moyen qu'Amélie Nothomb a utilisé pour éluder d'une autre manière le discours attributif tout en privilégiant la forme d'un dialogue de théâtre.

1.2.3 Personnages démasqués par la parole

Bien sûr, comme il se doit au théâtre, il nous est donné de construire les personnages à l'aide de leur discours et, par le fait même, par les gestes et les actions qu'ils posent, par les attitudes qu'ils adoptent ou simplement par leur absence de réaction à certains propos. Les sentiments des personnages, leur personnalité et leurs pensées se révèlent aux lecteurs par l'entremise de leur discours, de leur voix, de leur réaction, de leur attitude, de leur action et de leur physionomie, mais parfois aussi par le biais du narrateur. Or, c'est surtout par la voie de la parole que les personnages nous ouvrent une fenêtre de leur conscience. Par leur discours, nous connaissons leur point de vue sur le monde, la littérature, l'esthétisme, la nature humaine, etc. C'est une parole qui en a terminé avec le mensonge et la mauvaise foi. L'auteure a modifié la méthode habituellement employée par les écrivains pour avoir accès aux pensées des personnages. L'auteure les provoque, dans un huis clos et une situation

extrême, à dire le fond de leur pensée et à nous révéler une part de leur nature. Les personnages d'*Acide sulfurique* renforcent cette idée : « la guerre révèle la nature profonde des êtres », dit le professeur EPJ 327, ce à quoi répond Panonique : « Je pense que la guerre révèle seulement l'une de nos natures profondes.³⁷ » Pour Nothomb, l'être humain révèle sa véritable nature par le langage et ne la montre réellement qu'en situation extrême, en danger de mort. Ce dévoilement finit par devenir le moteur de la parole. Au début, les personnages parlaient de littérature, de la guerre extérieure, mais ces discussions ont amené une lutte interne entre eux, et un combat entre eux-mêmes et leur conscience.

Ce conflit interne est amorcé par les révélations chocs du professeur, qui laisse tomber son masque. Zumkir a d'ailleurs fait remarquer que la révélation des mensonges, des secrets et des impostures fait partie des grands thèmes existentiels qui obsèdent Amélie Nothomb³⁸. Le théâtre est un lieu privilégié en ce qui a trait à la tombée des masques. La comédie que le professeur est à présent las de jouer exploite un modèle fourni par la société, qui est le snobisme littéraire des professeurs et du milieu intellectuel en général. Lorsqu'il avoue qu'il aime *Le Bal de l'observatoire* de Blatek, roman d'amour catégorisé comme un « roman de gare » par son assistant Daniel, c'est toute l'attitude du professeur, plus lucide que jamais, qui change, de même que le regard que Daniel et le lecteur porte sur lui. C'est donc en mettant en scène des personnages qui suscitent quelque peu le dégoût, comme Prétextat Tach et le professeur, que nous pouvons saisir dans les dialogues et les interactions entre les personnages des moments satiriques, puisque ces personnages nous invitent à constater la bêtise humaine et l'aberrance qui règnent parfois au sein des milieux littéraires.

En somme, nous remarquons que Nothomb sait user de la complémentarité du récit et des paroles dans *Les Combustibles*. Le grand nombre de didascalies permet au lecteur de voir les personnages comme il les entend. Les nombreuses didascalies servent souvent l'aspect visuel et sonore qui contribue à la construction d'un spectacle de l'esprit. Nous pourrions considérer le fait que l'auteure souhaitait davantage créer un théâtre dans l'imaginaire du lecteur, ce pourquoi *Les Combustibles* aurait été destiné à la lecture, plutôt qu'à la représentation. Pour

³⁷ Amélie Nothomb, *Acide sulfurique*, Paris, Éditions Albin Michel, 2005, p. 99.

³⁸ Zumkir, p. 166.

ce faire, l'auteure a travesti le genre dramatique en usant de traits qu'il est plus courant de reconnaître dans un roman. Ce côté romanesque s'induit par le narrateur omniprésent et parfois subjectif, par les parties considérables de narration et par la nature de ces passages narrativo-descriptifs. Les paroles et les didascalies servent mutuellement la littérarité de l'œuvre, se répondant parfois par contraste, par exemple lorsque le professeur dit à Marina de bouger et que la didascalie précise qu'elle est inerte (*Co*, p. 39, 42). Cela se produit à deux reprises. Bien que sur scène ces paroles et cette inaction démontreraient le caractère entêté de Marina, la manière dont est construite cette opposition frappe à la lecture. L'écrivaine sait manier et entremêler les caractéristiques empruntées à chaque genre, contribuant ainsi à l'efficacité et à l'originalité du style. Alors, il est probable que l'auteure n'a pas inscrit l'indication générique « théâtre » sur la couverture pour question de rentabilité. Toutefois, cette appellation n'aurait pas reflété tout à fait le genre de ce dialogue dramatique, « dialogue » pris dans le sens de la forme et « dramatique » dans le sens du caractère, non du genre dramatique, qui est généralement défini par l'absence complète du narrateur, qui est présent dans *Les Combustibles*.

1.3 Dialogue hégémonique

Nous constatons qu'à même ces deux textes, Nothomb nous montre à nouveau sa position équivoque, qui se manifeste par le genre hybride, limitrophe, que pratique l'écrivaine. C'est-à-dire, épousant la forme romanesque dans le premier cas ou dramatique dans le second, Amélie Nothomb subvertit les genres. Elle rassemble dans une même œuvre des caractéristiques du discours romanesque et du modèle théâtral. Mais, dans chacune de ces deux œuvres, l'élément nodal qui demeure est le dialogue, composante importante du style nothombien. Selon une tripartition de Genette, nous aurions affaire au drame, en opposition à l'épos (narration) et au lyrisme (situation), qui est la représentation dialoguée d'une action³⁹. L'action est complètement dépendante de cette structure, puisque ce sont deux huis clos où les personnages s'affrontent dans une joute oratoire. Guy Warin nous dit : « Plus souvent

³⁹ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte » dans *Théorie des genres*, p. 132.

qu'autrement, chacun de ses romans est, en quelque sorte, une série de séquences dialogales dans lesquelles des voix emportées par un désir d'absolu et de vérité se livrent à un jeu de massacre.⁴⁰ » Nous pouvons donc affirmer que ces deux textes sont des récits dialogués, c'est-à-dire, des récits où le dialogue est le mode discursif prépondérant.

Cette incursion du dialogue dans les deux récits est brillamment gérée, par l'utilisation conjointe de la narration et du discours des personnages, puisque l'auteure évite les deux écueils dénotés par Francis Berthelot : devenir trivial parce que trop mimétique ou perdre toute vie parce que trop littéraire⁴¹. On doit aux personnages, qui sont des intellectuels dotés d'un plus riche vocabulaire et habitués de s'exprimer dans une langue plus élevée que la majorité de la population, l'aspect davantage littéraire que trivial du dialogue tel qu'écrit par Nothomb dans ces deux récits. Cette caractéristique obéit à l'un des leitmotivs de la poétique du dialogue, celui qui exige une cohérence entre le personnage, sa situation et son discours.

1.3.1 Dichotomie au sein des théoriciens

Cette forme de prédilection, le dialogue, employée par Nothomb, a parfois joué en sa défaveur en ce qui a trait à la perception de son véritable talent, car la référence au théâtre prend parfois une connotation négative. En effet, nous constatons, parmi les écrivains et les critiques, deux camps en ce qui a trait à l'utilisation du dialogue dans une œuvre.

À un premier groupe de théoriciens appartient Rémond de Saint-Mard, qui dit que le dialogue a pour vertu essentielle de ménager les forces du lecteur, puisqu'il permet à l'auteur de faire avec lui le chemin qu'il a déjà parcouru⁴². Malgré le terme « vertu » qui fait partie de cette phrase, le dialogue semble y être connoté péjorativement. Il apparaît comme une pratique mineure qui ne sollicite pas l'effort intellectuel du lecteur et qui ne lui permet pas de se « construire » par l'acte de lecture. Pourtant, ce n'est pas le cas dans *Hygiène de*

⁴⁰ Guy Warin, « Au royaume de la fourberie », *Spirale*, novembre-décembre 1999, p. 3.

⁴¹ Berthelot, p. 3.

⁴² Rémond de Saint-Mard cité par Guellouz, p. 47.

l'assassin et *Les Combustibles* d'Amélie Nothomb, où, comme nous le verrons, le type de lecture encodée sollicite un lecteur actif. On constate alors qu'il est vrai que les formes génériques peuvent discriminer les publics lecteurs autant que les écrivains.

À l'affirmation de Rémond de Saint-Mard, qui s'attaque à la passivité du lecteur rencontrant un dialogue, s'ajoute celle de Maurice Blanchot qui concerne davantage l'auteur : « Dans les romans, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine [...] le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que pour le lecteur).⁴³ » Cette citation est tirée d'un plus long passage où le critique explique en quoi le dialogue est insignifiant et synonyme de fainéantise. Cette remarque est impressionniste et manque peut-être d'un soupçon d'objectivité en comparaison de la constatation que fait Gerda Zeltner quand elle affirme à propos de Jean Barois : « Le dialogue occupe les neuf dixièmes d'un roman. [...] Ceci représente un danger très particulier. En effet, il fait glisser le roman dans le domaine du théâtre où il risque de se perdre.⁴⁴ » Dans le cas d'*Hygiène de l'assassin*, le lecteur n'a pas l'impression de lire du théâtre ou n'est pas déstabilisé face à ce genre hybride qui semble aller de soi. Dans ce cas-ci, nous croyons que l'écueil dénoté par Barois a été évité. C'est plutôt lorsque nous tentons de décrire le genre d'*Hygiène de l'assassin* qu'il nous est possible de nous égarer, surtout qu'il y a une pénurie relative de travaux au sujet des rapports entre roman et théâtre.

Jean-Paul Sartre, quant à lui, croit que c'est un signe de faiblesse que de demander secours à un art voisin. Ce serait la preuve que l'on manque de ressources dans le domaine même de l'art qu'on pratique⁴⁵. Et de fait, il est inscrit sur la page couverture d'*Hygiène de l'assassin* l'indication générique « roman ». Nous avons constaté que ce livre possède effectivement des caractéristiques du genre romanesque, mais la narration ne comptant que pour cinq pour cent de la totalité du texte, nous devons admettre qu'il y a phénomène d'hybridité. Cependant, l'hybridité est un phénomène enrichissant dans le domaine littéraire, puisqu'il permet l'évolution des genres. D'ailleurs, Virginia Woolf croyait que l'hybridation

⁴³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 208-209.

⁴⁴ Gerda Zeltner cité par Viswanathan-Delord, p. 242.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre cité par Viswanathan-Delord, p. 185.

était une des voies majeures du renouvellement des formes littéraires⁴⁶. Nous serions contre l'idée d'admettre que Nothomb a eu une faiblesse en usant de la forme dialoguée dans son roman. Donc, l'opinion péjorative de Sartre sur l'utilisation des dialogues romanesques peut être discutable, car l'hybridité des genres a fourni richesse et originalité à beaucoup d'œuvres.

À un second groupe de chercheurs se rattache Sylvie Durrer, qui croit que l'on estime plus rarement le dialogue facile à écrire et souligne que la plupart des écrivains considèrent ce moment d'écriture particulièrement laborieux⁴⁷. Jacqueline Viswanathan-Delord fait d'ailleurs remarquer que le dialogue romanesque requiert une habilité particulière chez l'auteur qui doit s'arranger pour qu'on puisse identifier facilement, par déduction, les locuteurs, dont le nombre doit forcément être limité⁴⁸. C'est en effet avec habilité que Nothomb construit ses dialogues dyadiques dans *Hygiène de l'assassin*, puisque nous savons toujours qui parle, soit par la personnalité du personnage — chacun a ses expressions, ses idées, son ton —, soit par la position du personnage vis-à-vis de son interlocuteur, c'est-à-dire la hiérarchie instaurée entre les deux protagonistes. Dans *Les Combustibles*, cela n'est pas applicable puisque le dialogue est présenté selon les conventions typographiques d'un texte de théâtre et cela élimine donc tout type de confusion.

Voltaire, quant à lui, porte à notre attention que l'art du dialogue suppose un homme qui a assez d'imagination pour se transformer en ceux qu'il fait parler⁴⁹. L'auteur doit donc maîtriser tous les points de vue et traiter l'histoire selon différentes perceptions, ce qui donne une richesse à l'histoire et une plus grande liberté au lecteur et à l'écrivain. De plus, s'ajoute à ce groupe Roger Martin du Gard qui pense que le romancier « doit s'effacer, disparaître derrière les personnages, leur abandonner la place, et les douer d'une vie assez puissante pour qu'ils s'imposent au lecteur par une sorte de présence, comme s'imposent aux spectateurs les

⁴⁶ Viswanathan-Delord, p. 193.

⁴⁷ Durrer, p. 9.

⁴⁸ Viswanathan-Delord, p. 54.

⁴⁹ Voltaire cité par Guellouz, p. 46.

êtres de chairs⁵⁰ ». Ainsi, par le dialogue, le romancier contribue davantage au réalisme de son œuvre et invite le lecteur à s'imprégner du récit. Effectivement, l'emploi du dialogue produit un effet d'immédiateté, comparable à la scène de théâtre. Le dialogue est *dans* le temps, comme s'il se déroulait sous nos yeux⁵¹. Diderot convenait, quant à lui, que c'était là un genre qui demandait du génie⁵². Mais, avant d'en finir avec cette dichotomie, il faut souligner que s'il existe une théoricienne qui s'est évertuée à réhabiliter le dialogue, c'est Gillian Lane-Mercier, pour qui la remarque de Blanchot est extrême et symptomatique d'une prise de position presque unanime à l'égard du dialogue intratextuel romanesque⁵³. Dans l'article *Pour une analyse du dialogue romanesque*, Lane-Mercier étudie avec une approche sémiotique le sujet et arrive à la conclusion que :

la composante dialogale, du moment où s'additionnent à ses propriétés constitutives des traits temporels habituellement réservés au seul diégétique, est apte, dans certains cas limites, à charrier à elle seule la totalité du récit : en témoignent des romans entièrement dialogués⁵⁴.

Hygiène de l'assassin, dont seulement le cinquième du récit est pris en charge par l'instance narrative, serait de ceux-là. Ce que déplorerait Boileau qui fustige les dialogues lorsqu'ils occupent une trop grande place et se substituent à l'action. Donc, pour répondre à la question qui consiste à savoir si c'est réellement un art de maîtriser le dialogue et ses voix multiples ou si c'est plutôt un signe de paresse, de manque de talent et d'imagination, nous répondrons que, dans le cas d'*Hygiène de l'assassin* et des *Combustibles*, c'est une preuve de la maîtrise qu'a Amélie Nothomb de son art.

⁵⁰ Roger Martin du Gard cité par Viswanathan-Delord, p. 175.

⁵¹ C'est pourquoi le dialogue ne peut que se permettre des analepses, comme lorsque Nina raconte à Prétextat Tach comment elle a trouvé des informations sur son passé. (*HA*, p. 103)

⁵² Diderot cité par Guellouz, p. 162.

⁵³ Gillian Lane-Mercier, « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique*, février 1990, p. 43.

⁵⁴ Lane-Mercier, p. 60.

1.3.2 Définitions

Nous devons d'abord préciser que le dialogue peut être un genre à part entière. Or, pris dans ce sens, le dialogue est un discours d'idées, où le but est la recherche de vérité. Ce que ne sont pas *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles*, même s'il s'en dégage une certaine idéologie et certaines critiques de la société, de l'humanité et du monde littéraire. Comme le fait remarquer Francis Berthelot, ce qui caractérise le conflit d'idées à l'intérieur du roman, et le différencie d'un dialogue purement théorique, c'est l'implication affective des deux personnages dans leurs discours⁵⁵. Ces deux récits ont pour but premier le divertissement, qui s'accomplit par le biais de l'intrigue. Suzanne Guellouz affirme qu'il y a incompatibilité entre la recherche de la vérité — autrement dit le dialogue — et l'utilisation d'éléments mimétiques⁵⁶. Là où le dramaturge pose une intrigue, le dialoguiste pose un problème. Dans la dramaturgie, ce qui est en jeu, c'est la vie ; dans un dialogue, ce sont les valeurs. Dans les deux œuvres de Nothomb, la tension dramatique repose sur la vie précaire des personnages, mais la mort de ces derniers est en majorité causée par des valeurs ébranlées, par leur confrontation d'idées. C'est alors le problème qui vient précipiter la fin de l'intrigue. Nous voyons l'interdépendance des deux entités, l'intrigue reposant parfois sur le problème et vice-versa. Nous n'avons pas affaire à une structure conceptuelle du dialogue, mais plutôt à une structure dramatique, où le discours des personnages est prédominant, encadré de narration. Dans ces deux œuvres, dialogicité et théâtralité ne font pas que se côtoyer, mais se confondent. Donc, si nous partons du fait que seules les idées peuvent constituer la substance du dialogue, nous devons affirmer que le dialogue ne constitue pas un genre dans ces deux textes, mais plutôt un mode prédominant d'énonciation. C'est pourquoi nous choisissons de définir *Hygiène de l'assassin* comme étant un roman dialogué et *Les Combustibles* tel un dialogue dramatique, subordonnant ainsi le mode d'énonciation au genre à lequel il appartient.

Un dialogue est habituellement défini comme un échange entre deux ou plusieurs personnages, mais généralement deux. Même lorsque les interlocuteurs sont plus de deux,

⁵⁵ Berthelot, p. 65.

⁵⁶ Guellouz, p. 107.

c'est la structure binaire qui demeure primordiale, comme dans *Les Combustibles*, où Marina, Daniel et le professeur sont tous trois engagés dans la conversation. Même si l'un des personnages parle aux deux autres, il n'y a souvent qu'un des deux personnages qui répond, ce qui engage un « dialogue », néologisme inventé par Catherine Kerbrat-Orecchioni pour identifier un dialogue entre deux personnes, pouvant aussi être appelé un dialogue dyadique. Toutefois, lorsqu'il est question de valeurs et que les trois personnages sont dans la même pièce, comme dans le premier acte où Marina propose de brûler les livres et à la fin du troisième acte où il est question du *Bal de l'observatoire* et de relation sexuelle entre le professeur et Marina, nous entendons les voix des trois personnages. Or, le tiers s'interpose davantage pour rappeler à l'ordre les deux interlocuteurs ou alors son intervention est ignoré. À un autre moment, Marina vient de perdre son appartement et le professeur lui propose de loger avec lui et Daniel. Lors de cette scène, les trois personnages discutent tous ensemble, en ne laissant personne à l'écart très longtemps. Si ce n'est de ce passage peut-on parler de véritable dialogue triadique, ou de trilogie ? Bien que dans *Hygiène de l'assassin*, moment où les journalistes se retrouvent au café après l'interview, et dans *Les Combustibles*, comme nous venons de le voir, certains passages nous montrent des discours plus polyphoniques, la structure binaire reste prédominante dans les deux œuvres.

1.3.3 Dialogue narratif

Le dialogue romanesque obéit à une double logique, étant à la fois conversation et fragment narratif. Nous avons vu que c'était le modèle d'*Hygiène de l'assassin*, mais qu'à cela s'ajoutaient dans les paroles de Nina ou de Tach de véritables récits. Le dialogue narratif, selon Suzanne Guellouz, encadre les paroles présentées en discours direct par des propos du narrateur, qui peuvent soit tourner en récit substantiel soit consister en de brèves interventions⁵⁷. Lorsque le narrateur introduit, interrompt ou conclut l'échange, nous avons affaire à un dialogue de ce type. *Les Combustibles* et *Hygiène de l'assassin* prennent la forme d'un dialogue narratif, puisque la clause fait écho à l'incipit et les deux récits tiennent ainsi

⁵⁷ Guellouz, p. 82.

la gageure narrative. Mais aussi parce que la conversation est plus ou moins régulièrement interrompue par le narrateur, qui vient parfois souligner la subtilité des niveaux de communication, signaler un geste, préciser un ton de voix, indiquer un silence, une action, relever des signifiants sous-entendus et implicites et dénoncer des pièges interprétatifs.

D'un autre côté, la forme dialoguée contribue au caractère dramatique du roman. Les dialogues d'*Hygiène de l'assassin* et des *Combustibles* sont dramatiques, car ils révèlent le caractère des personnages. Mais encore, le discours direct donne vie et spontanéité et évoque la rapidité, le pittoresque et la tension dramatique. Le dialogue direct est appelé à rendre une scène avec toute sa vie dramatique. L'utilisation du tiret donne au dialogue force et grâce qui n'appartiennent qu'à lui. L'évincement du discours attributif rend le dialogue plus animé et plus vivant. Dans *Les Combustibles* le discours attributif est éliminé par la typologie dramatique, mais cette vivacité est ralentie quelque peu par les multiples didascalies. Or ces précisions, allant de pairs avec les propos, ne font perdre en rien l'intensité dramatique, mais y contribuent plutôt.

1.3.4 Dialogue agonique

Si nous considérons le dialogue comme un genre à part entière, situé à mi-chemin entre le roman et le théâtre, c'est que nous nous attardons alors sur sa nature foncièrement dialectique. Ce genre a constitué, depuis l'Antiquité, un moyen pour les philosophes, tel Platon, d'exposer leur pensée. Or, nous considérons le dialogue ici comme un mode d'énonciation et nous verrons comment les échanges peuvent être tantôt didactiques, tantôt polémiques. Le type d'échange doit être saisi en fonction de la dynamique interactive, c'est-à-dire du sens des énoncés en contexte. En étudiant le discours des personnages en regard du cadre narratif et dans l'optique de la production d'une intrigue, nous constatons le penchant d'Amélie Nothomb pour le combat, la polémique. Dans une perspective dramatique, Marmontel pensait que les dialogues où les interlocuteurs ont des vues, des sentiments ou des

passions qui se combattent sont la forme la plus favorable au théâtre ou au roman⁵⁸. Or, en plus que ce type de dialogue soit approprié dans ces deux textes où s'insère le dramatique sous formes diverses, il s'impose à Amélie Nothomb. Laureline Amanieux fait remarquer que dans l'imaginaire nothombien, on retrouve l'importance du combat, par exemple par les luttes verbales qui mènent à la lutte physique⁵⁹. Concernant son écriture, l'auteure affirme : « Moi aussi, quand j'écris, il y a un côté laboratoire. Je mets peu de personnages dans un espace exigu et je regarde ce qui se passe.⁶⁰ » Par cette affirmation, nous pouvons constater que pour Amélie Nothomb, toute relation humaine ne peut qu'être affrontement, puisqu'il se passe certainement dans ces deux œuvres des joutes verbales menant à la violence physique.

Mais avant d'entrer directement dans la polémique, où les interlocuteurs doivent être en position d'égalité et ne peuvent entretenir de liens hiérarchiques, Nothomb choisit d'y aller graduellement. Puisque la situation dans *Hygiène de l'assassin* est celle d'un écrivain qui se fait interviewer par des journalistes, le modèle question et réponse est prédominant. C'est le modèle du dialogue didactique, type d'échange ayant pour but de camper les personnages et le contexte dans lequel ils évoluent, ainsi que de nous faire part de certains faits antérieurs à l'histoire, mais significatifs. Le caractère misanthrope et la tendance à éconduire les journalistes de Tach font en sorte que le journaliste et l'écrivain sont dans un état continu de belligérance. Les journalistes, considérant Tach comme un écrivain prolifique, ne se permettent pas de remettre l'écrivain à sa place et se laissent écraser. Mais peu à peu, les journalistes connaissent le personnage, par l'entremise de leurs collègues, et la situation évolue, sans toutefois qu'un journaliste sorte gagnant de ces échanges où il a rarement le contrôle.

Mais avec Nina, la dernière journaliste, le type d'échange prend une autre forme. Sylvie Durrer souligne à ce propos que les changements de personnage, dans un roman, contribuent à souligner des transformations soit dans la contribution des intervenants soit dans la nature

⁵⁸ Marmontel cité par Durrer, p. 74.

⁵⁹ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 46.

⁶⁰ Zumkir, note 13, p. 34

de l'échange⁶¹. De fait, nous remarquons une progression dans la nature de l'échange, au fil des changements de journalistes, comme pour venir annoncer Nina, dernier dialogue qui prend réellement l'aspect d'un échange polémique. Une des caractéristiques de la polémique est la réfutation du discours de l'autre en le retournant contre lui-même, ce qui sera le principal rôle de Nina. L'échange polémique aboutit au meurtre de Tach, ce qui est le stade ultime de ce type de dialogue.

Dans *Les Combustibles*, le professeur, étant le plus expérimenté et le plus instruit, se trouve parfois en position de maître, et Daniel et Marina en position d'élève et de disciple. Le professeur, tel Socrate dans les dialogues de Platon, pose des questions à ces derniers pour les amener à une réponse plus juste, plus empreinte de raison. Ce modèle du dialogue est celui du dialogue didactique, puisque nous y retrouvons un aspect de la stratégie pédagogique. Or, les personnages confrontent parfois leurs valeurs qui concernent la littérature, de même que leur attitude face à la guerre les oppose. Ces situations conflictuelles placent les interlocuteurs dans une dynamique de confrontation, où plus aucun des interlocuteurs ne détient vraiment la vérité et où il appartient au lecteur de juger. Comme dans *Hygiène de l'assassin*, les personnages des *Combustibles* réfutent souvent les discours des autres, surtout Daniel qui s'en prend au professeur. Dans ces moments où les personnages sont tous trois réunis et où deux personnages discutent violemment, nous constatons la dynamique de la polémique par le fait que les interlocuteurs happent tout intervenant extérieur qui tente d'y mettre un terme. Par exemple, lors d'une dispute entre Marina et Daniel, le professeur intervient et Daniel répond : « Vous, taisez-vous ! Une fois pour toutes, vous n'êtes un exemple pour personne et vous n'avez rien à enseigner à qui que ce soit. » (Co, p. 83) Le professeur se tait jusqu'à ce qu'il mette les derniers livres dans le poêle. Daniel s'en prend également à Marina, par la force, mais aussi verbalement : « Et dire que j'ai pu être ému par tes airs angéliques ! » (Co, p. 85), ce que fait aussi Marina : « Et dire que j'ai pu être amoureuse de toi ! » (Co, p. 85) Ces citations prouvent d'une autre manière le caractère polémique de cet échange, puisque dans une perspective polémique, le personnage peut détourner le sujet de conversation et faire de son interlocuteur l'objet d'échange. Le même

⁶¹ Durrer, p. 195.

phénomène se produit entre Nina et Prétextat Tach dans *Hygiène de l'assassin* : « Qui êtes-vous pour me juger, espèce de petite merdeuse insolente, de mocheté mal baisée ? » (HA, p. 84), dit Tach à Nina. Toutefois, Nina a du cran et même après s'être fait insulter gratuitement, elle reste polie et professionnelle. Mais après quelques répliques échangées, où Nina a montré son caractère et son pouvoir en faisant admettre des excuses à Tach, elle l'attaque à son tour : « Moi, mon divertissement de prédilection, c'est dégonfler les grosses baudruches satisfaites d'elles-mêmes. » (HA, p. 89) Ces invectives, rarement gratuites, sont surtout une réponse à un commentaire désobligeant qu'a fait Tach précédemment. Toutefois, c'est la seule des cinq journalistes qui a le culot de tenir tête à Prétextat Tach, puisqu'elle ne se sent pas inférieure à lui. Cette égalité entre les deux personnages permet donc cette polémique, cette constante obstination. Tout comme dans *Les Combustibles* où le professeur perd au fil de l'intrigue son emprise sur les deux jeunes, ainsi que leur respect. Lorsqu'il semble ne plus exister de hiérarchie entre les personnages, l'échange didactique se transforme en échange polémique, où le combat verbal et physique est de mise.

En somme, puisque la majorité des dialogues nous présente le débat et la confrontation des personnages, le type de dialogue prédominant dans *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles* est le dialogue de scène, selon une typologie fonctionnaliste de Merleau-Ponty⁶². Mais en regard de la typologie de Torok⁶³, nous pourrions ajouter également que ces dialogues agoniques sont des dialogues d'action, car ils la provoquent, la font progresser, créent une tension, un climat, déterminent des effets violents. Bien qu'il existe diverses typologies en matière de dialogue, où foisonne, comme pour le genre, la taxinomie, celles-ci sont les plus représentatives et synthétisent assez bien le type de discours des personnages et l'aspect dramatique des dialogues. Même lorsque l'échange est didactique, nous sentons cette tension, car l'un des personnages est toujours sur la défensive ou attaqué ou s'entête à ne pas comprendre. Enfin, comme le genre peut aussi être traité comme l'expression d'une certaine attitude envers le monde, ce choix du dialogue agonique pourrait nous faire croire que pour Amélie Nothomb, la vie est sans cesse un combat et que l'autre est toujours là pour nous heurter, nous faire réagir.

⁶² Durrer, p. 33.

⁶³ *Ibid.*, p. 34.

1.3.5 Multiplicité des points de vue

Amélie Nothomb semble avoir une approche multidimensionnelle des visions sur notre société et l'institution littéraire par la polyphonie que l'on retrouve dans ces deux œuvres, ce qui laisse planer sur le texte une apparence de neutralité. En effet, l'auteure laisse la parole à ses personnages, où plusieurs points de vue sont étayés, sans qu'un narrateur ne vienne valider les propos d'un de ceux-ci. Il appartient alors au lecteur de choisir son camp. Cette apparente objectivité entraîne une multiplicité des points de vue et fait en sorte que le lecteur est plus actif. L'auteure se situe dans un permanent renversement de perspective. La variation du point de vue relativise l'interprétation des faits. D'ailleurs, la liberté, allouée autant au lecteur qu'à l'écrivain, qui peut, par le dialogue, présenter son sujet sous des angles divers, est le substantif le plus employé sous la plume des théoriciens du dialogue. Le lecteur, se reconnaissant dans l'un ou l'autre des partis, trouve son attention davantage mobilisée. Il doit sans cesse aller au-delà des apparences. Ce genre faussement objectif sollicite la participation du lecteur, qui devra construire le sens, co-écrire l'œuvre. Il doit, par exemple, choisir si l'histoire se termine bien ou mal, selon ce qu'il aura pensé des propos des personnages, selon les conclusions qu'il aura tirées de ses réflexions sur la littérature, sur la lecture, la vengeance, etc. Laureline Amanieux souligne : « Concevant son écriture comme un questionnement de la réalité, Nothomb cherche à reproduire ce questionnement chez son lecteur dans une dynamique d'ouverture d'esprit.⁶⁴ »

Par la variation de la distance narrative, il y a une suppression du filtre entre l'univers de fiction imaginé par l'auteure et l'imaginaire propre au lecteur. À chaque emploi du dialogue direct, c'est comme si l'auteure déclarait que ce que nous lisons, c'est ce qu'a réellement dit le personnage, laissant le soin au lecteur de juger au lieu de juger elle-même et de penser pour le lecteur. Il appartient à ce dernier de construire le récit à partir de ce qui lui est donné. On ne lui dit pas ce qu'il doit penser et qui il doit aimer ou détester. Par là, il lui appartient de s'approprier le texte à sa manière. En somme, l'anti-dogmatisme triomphe dans le dialogue. C'est ce qui intéresse également l'auteure qui affirme : « C'est ça qui est

⁶⁴ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 297.

merveilleux avec le dialogue, c'est qu'on peut ne pas choisir.⁶⁵ » Ce genre oblige l'auteure, dissimulée derrière le texte, à traiter son sujet selon différents points de vue et c'est au lecteur de résoudre le problème. Le choix du genre dramatique permet à Amélie Nothomb de ne signaler sa présence qu'à travers les propos divergents des personnages et propose ainsi au lecteur une perspective sans cesse mobile et plurielle, refusant l'étroitesse d'un point de vue. Laureline Amanieux fait remarquer qu'elle conçoit la littérature comme « un travail sur la perception », qu'elle cherche à trouver une virginité de point de vue, un contact toujours recommencé avec le monde, avec l'autre⁶⁶. Il faut noter qu'en maintenant un certain flou sur la position du narrateur, l'écrivaine risque moins de froisser une partie du lectorat. Par exemple, en laissant la parole au professeur à la fin des *Combustibles*, le narrateur préserve sa position et, par-delà, celle de l'écrivaine. Il évite tout parti pris idéologique trop net et n'achève pas son roman sur un sens fermé.

1.3.6 Dialogue : puissance de l'oralité

Sylvie Durrer faisait remarquer que lorsqu'un romancier écrit un dialogue, la difficulté est la mise en forme de l'oral, car le roman doit écrire l'oral⁶⁷. C'est une chose que Nothomb a su accomplir, comme nous avons pu le constater précédemment. Pour faire un bref rappel, l'utilisation des points de suspension, d'exclamation et d'interrogation est un moyen pour l'écrivaine de marquer l'étonnement, l'hésitation et le silence. Le fait de noter la prononciation contribue aussi à l'effet d'oralité. Le vocabulaire parfois familier, les interjections, les imprécations et les phrases inachevées sont également des manifestations d'une parole sans préméditation que nous retrouvons dans *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles*. Étant des êtres de langage, uniques, avec une logique de pensée, Nothomb s'applique à restituer le réel dans ce qu'il a de plus près de l'essence de l'être.

⁶⁵ Entretien cité par Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 297.

⁶⁶ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 295.

⁶⁷ Durrer, p. 10.

Le dialogue doit non seulement « faire oral », mais il doit aussi servir le personnage en étant naturel et spontané. Il doit, en outre, favoriser l'intrigue en étant animé, en participant de l'action, ou en étant lui-même action, comme dans *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles*. Fabienne Arduus fait remarquer dans sa thèse : « En optant pour le dialogue, Nothomb fait de l'espace du texte un théâtre. Elle donne une voix à la lettre, un corps à l'écriture.⁶⁸ » Pour Arduus, le fait de privilégier le dialogue peut être considéré comme un acte de subversion. Elle affirme : « Nothomb mine le territoire de l'écriture en choisissant une dynamique, celle du dialogue, qui désagrége la structure figée du texte, qui l'introduit dans l'ère de l'aléatoire, de l'imprévu [...].⁶⁹ » L'usage de l'oralité permet, lors de l'écriture, une certaine liberté. L'auteure peut donner libre cours à tous ces élans passionnés, à toutes ces approximations, à toutes ces affirmations non fondées. Cette manière d'écrire de Nothomb, sans raturer ses manuscrits, a un caractère d'improvisation qui se répercute chez le lecteur. Effectivement, puisque le dialogue donne l'impression qu'il se construit sous nos yeux. Par certains termes phatiques, surtout grossiers et scatologiques dans la bouche de Tach, tels « emmerdeuse » (HA, p. 103), « petite merdeuse » (HA, p. 112) ou « sale petite fouille-merde » (HA, p. 123), les personnages rappellent au lecteur que ces répliques sont adressées à quelqu'un et qu'elles signifient dans cette perspective. Cela rend manifeste que le dialogue est une co-énonciation, une construction qui s'effectue à deux. Au moyen des points de suspension, qui restituent parfois la temporalité dans les paroles des personnages, le dialogue donne également à entendre qu'il ne s'agit pas d'un discours tout fait, mais d'un discours spontané, qui se construit au moment même où il s'énonce. Le dialogue romanesque comporte donc une dimension stylistique et poétique. C'est en sachant bien manier les deux que le dialogue trouve sa justification dans le roman et qu'il contribue à l'efficacité et à l'originalité de l'œuvre. Toutefois, l'effet d'oralité n'est pas ressenti chez le lecteur expressément par le vocabulaire ou la syntaxe. Bien que les personnages construisent un discours, ils font rarement de fautes de langage, comme oublier une particule négative. Il faut prendre en considération que ce phénomène ne mine pas l'effet mimétique du discours, car ce

⁶⁸ Fabienne Arduus, *Discours de l'altérité en Belgique francophone contemporaine: Claire Lejeune, Caroline Lamarche, Nicole Malinconi et Amélie Nothomb*, thèse de doctorat, University of Southwestern Louisiana, p.153

⁶⁹ *Op. Cit.*

sont des personnages habitués de bien s'exprimer et possédant un riche vocabulaire, par leur statut d'écrivain, de journaliste ou de professeur. Leur discours est donc cohérent en regard de leur situation. Cette condition touche de près ou de loin la littérature, univers de l'écrit.

La parole, dans ces deux récits, a le pouvoir de faire tomber le masque de la littérature. Elle est le fil qui mène à la vérité. Dans *Hygiène de l'assassin*, le roman inachevé de Tach amène Nina à venir chercher la vérité sur l'assassinat perpétré par l'écrivain. C'est par la parole qu'elle y arrive, de même qu'elle pousse Tach à laisser tomber son « masque agressif [...] [d]'obèse placide et cruel⁷⁰ », fait sans équivoque que nous constatons lorsqu'il dévoile sa sensibilité à fleur de peau en débitant son amour admiratif à la journaliste. Fabienne Arduy fait remarquer que Nothomb propose une radicale inversion de code par le fait que Nina inverse la première affirmation proférée par Tach, qui disait que l'écriture commence là où s'arrête la parole. Avec Nina, il se produit le contraire : la parole commence là où l'écriture s'arrête⁷¹. Ils achèvent oralement le roman inachevé de Prétextat Tach. Dans *Les Combustibles*, c'est par la parole que les personnages révèlent leur nature profonde et démystifient la littérature, aboutissant à une vérité insupportable. L'essence d'*Hygiène de l'assassin*, affirme Fabienne Arduy, sont des mots enregistrés, figés sur une bande, mais avec la matière de l'oralité⁷². L'essence du texte est la parole, mais c'est quand même l'écrit qui va figer le verbe. Le dit et l'écrit sont précisément les deux éléments qui constituent le langage dramatique. Nothomb dévoile, dans *Hygiène de l'assassin*, l'imposture de l'écriture et ses limites, tandis que dans *Les Combustibles*, l'auteure interroge le pouvoir de la littérature et en montre la faillibilité par le biais du discours des personnages.

La parole a un réel pouvoir. Elle peut réclamer réparation, comme Nina dans *Hygiène de l'assassin*, qui veut venger le meurtre de Léopoldine, ou Daniel, dans *Les Combustibles*, qui veut réhabiliter la littérature, celle qui est à ses yeux la seule et unique qui mérite de se nommer ainsi et qui est la seule digne d'intérêt, aux yeux du professeur ou le juger sur son comportement, sa duperie face à son métier et à son amitié. La parole force les personnages à

⁷⁰ Arduy, p. 9.

⁷¹ *Ibid.*, p. 160.

⁷² *Ibid.*, p. 162.

aller jusqu'au bout de leur entreprise et au bout de leur conviction en amenant certains personnages à la mort. Dans *Métaphysique des tubes*, la narratrice affirme : « parler pouvait donc servir aussi à assassiner⁷³ », dans *Cosmétique de l'ennemi*, Textor Texel dit à Jérôme Angust : « Il n'y a qu'une façon légale de me faire taire : c'est de parler. N'oubliez pas. Cela pourrait vous sauver⁷⁴ », reflétant ici la possibilité de torturer avec la parole ainsi que le côté salvateur qu'enferme cette dernière. Dans d'autres ouvrages de Nothomb, nous retrouvons également la parole qui est armée au point de tuer, comme dans *Les Catilinaires* ou *Péplum*. Laureline Amanieux explique ce phénomène ainsi : « Pour la romancière, parler pour détruire revient à imposer un regard unique au sens métaphorique, imposer son point de vue intellectuel quitte à tuer l'interlocuteur intérieurement.⁷⁵ » C'est ce qui se produit lorsque le professeur heurte Daniel avec l'impuissance de la littérature sur le monde et la vraie nature du milieu universitaire. Les personnages, tour à tour en position de défense et d'attaque verbale, ne peuvent pas, tant qu'ils gardent la force de leur répartie, être tués ou absorbés par l'autre. Par exemple, dans *Hygiène de l'assassin*, Tach raconte son récit à Nina, qui finit par être absorbée par lui, ce qui l'amène à tuer Prétextat Tach, car il ne peut qu'y avoir un seul Prétextat Tach, et comme Nina en est devenu l'« avatar », elle l'étrangle, comme Tach avait étranglé Léopoldine. La parole, incarnée par Nina, est venue venger Léopoldine, rétablir l'ordre. Dans *Les Combustibles*, lorsque Marina montre sa vulnérabilité au professeur, celui-ci jette le dernier livre au feu et pousse la jeune fille désespérée au suicide, suivie de Daniel. Enfin, la parole chez Nothomb a un réel pouvoir, autant salvateur que destructeur.

Somme toute, nous avons désormais affaire à des tentatives isolées en ce qui a trait à l'utilisation du dialogue, soit comme genre ou comme mode d'énonciation prédominant. Cette forme prend une grande place dans l'œuvre de Nothomb, car le dialogue est le fondement même de l'action, c'est lui qui crée la trame narrative des deux récits. Si Nothomb a opté pour cette forme, les causes doivent être celle-ci : ses options culturelles, c'est-à-dire ses lectures scolaires ou privées, un certain esprit de contradiction, de dédoublement car « elle affirme penser non par couleur, associations, concepts... mais par dialogues (même

⁷³ Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000, p. 43.

⁷⁴ Amélie Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Éditions Albin Michel, 2001, p. 38.

⁷⁵ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 147.

quand elle n'écrit pas) et que, dans sa tête, il y a souvent deux personnes qui se combattent : elle et son ennemi intérieur⁷⁶ », et enfin les influences familiales. Sa sœur Juliette écrivait, avant elle, des pièces de théâtre et son père est un dialoguiste. D'ailleurs, la dédicace des *Combustibles* est vouée à son père, l'impliquant comme une sorte d'inspirateur idéal ou le désignant comme un « maître capable d'en apprécier le message »⁷⁷.

Nous remarquerons, pour conclure ce chapitre, que ces dérogations au code tendent à rapprocher *Hygiène de l'assassin* du théâtre et *Les Combustibles* du roman. Cet acte subversif est dû à la gestion narrative du dialogue, qui est orientée différemment dans les deux textes. En effet, le roman dialogué *Hygiène de l'assassin* est épuré presque totalement de discours attributifs et de narration, tandis que dans *Les Combustibles*, les didascalies envahissent les répliques des personnages. Ce manifeste enchevêtrement de la narration et du dialogue en fait des récits à forte tendance dramatique, car l'auteur a une préférence marquée pour la scène en regard de la narration, bien qu'elle ne puisse l'évincer totalement et déléguer en entier à ses personnages le rôle de nous « montrer » leur histoire. *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles* appartiennent de ce fait à un genre mixte, où le narratif et le dramatique coexistent. Raison pour laquelle nous pouvons définir *Hygiène de l'assassin* comme un roman dialogué et *Les Combustibles* comme un théâtre livresque, c'est-à-dire une pièce à lire, ou un dialogue dramatique. Ces deux récits ont la tension propre aux textes hybrides, qui présentent une combinaison de traits propres, d'une part, au discours romanesque et, d'autre part, au modèle théâtral. L'originalité du style de Nothomb réside dans ce choix de privilégier la matière de l'oral dans le romanesque et d'inclure autant de didascalies dans la pièce. Le positif de l'hybridation, du fait de renvoyer son œuvre à un autre code de représentation, réside entre autres dans le pouvoir qu'a ce procédé de libérer le roman de la métaphore simplificatrice du miroir et d'orienter le lecteur vers un spectacle de l'esprit, un univers à construire dans l'esprit du lecteur. Le choix de ce genre dramatique signale la position en retrait de Nothomb, son désir de démontrer le danger d'un point de vue monolithique et d'une parole doctrinaire, et son aspiration à faire réfléchir son lecteur sur le monde littéraire qu'elle dépeint dans ces deux œuvres, afin qu'il participe activement à la construction de l'œuvre.

⁷⁶ Zumkir, p. 47.

⁷⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 127-128.

En outre, nous pouvons noter que l'oralité s'impose dans ces deux textes par le biais de la parole des personnages. Le pouvoir de la parole est indéniable en regard de ces deux œuvres. Fabienne Arduş l'a démontré pour *Hygiène de l'assassin* dans l'un des chapitres de sa thèse *Discours de l'altérité en Belgique francophone contemporaine*. Nous nous appuyons entre autres, à la fin du chapitre deux, sur certaines des affirmations d'Arduş afin de démontrer que la parole prend souvent le pas sur l'écriture, même si celle-ci a le dernier mot. Le parti pris facilement décelable de Nothomb est le dialogue qui s'avère être « un flux, un continu, un non-savoir. Il se présente comme une évolution fluctuante aléatoire et s'oppose donc à la forme figée de l'écriture.⁷⁸ » Par là, nous assistons à une désacralisation de l'écriture.

L'espace du texte, devenant théâtre, tend à créer chez le lecteur un spectacle de l'esprit. Jacqueline Viswanathan-Delord résume bien le triple rôle que le lecteur est invité à jouer dans ces deux textes lorsqu'elle écrit sur la forme dialoguée d'autres auteurs : il « écoute » surtout ; il est convié à réfléchir sur des questions littéraires, mais parfois morales et philosophiques, mais il est aussi invité à devenir le voyeur-spectateur d'un spectacle dont l'intimité convient à la lecture⁷⁹, ce qui expliquerait la subversion du genre théâtral que Nothomb a pratiquée avec *Les Combustibles* et la raison pour laquelle elle l'a écrit pour être lu. Nothomb révèle que le but de la littérature, pour elle, est de divertir tout en faisant réfléchir, en favorisant le développement du sens critique. En confrontant des personnages parfois hideux qui tiennent des propos quelquefois au paroxysme du cynisme, elle oblige le lecteur à réagir, à avoir une opinion. La prise directe sur les événements et l'observation des personnages en action amènent le lecteur à juger et à s'engager, à entrer dans l'histoire à part entière. L'attention du lecteur est d'autant plus sollicitée par le fait que le mode d'énonciation dialogué dans les deux textes n'est pas annoncé. Pour *Hygiène de l'assassin*, la qualification générique « roman » sur la jaquette ne laisse pas présager un tel discours. Le lecteur se trouve donc destabilisé et il ne peut savoir ce qui l'attend. L'horizon d'attente est vague et le lecteur désarçonné. Il n'a d'autres choix que d'être attentif au discours des personnages. Ses réactions personnelles l'influencent davantage que les rares apparitions et commentaires du

⁷⁸ Arduş, p. 153.

⁷⁹ Viswanathan-Delord, p. 57.

narrateur. Laureline Amanieux fait remarquer que l'auteure remet en cause les préjugés du lecteur en le laissant en permanence dans l'incertitude du sens⁸⁰. Ainsi les deux genres utilisés par l'auteure, passant tous deux par le dialogue, permettraient d'échapper au mythe de la subjectivité première. En offrant un genre aussi accessible, elle permet au lecteur moyen de réfléchir, mais aussi au lecteur professionnel de penser l'institution de la littérature et de percer à jour les moyens que Nothomb prend pour dénoncer certaines de ses facettes. Elle ne cache pas son objectif qui est d'offrir un divertissement. Par là elle n'entre pas dans le jeu du snobisme littéraire. Chez elle, la possibilité d'une lecture esthétique n'exclut pas le plaisir. Si les critiques ont parfois été réticents à un tel style, c'est peut-être dû aux préjugés de l'emploi du dialogue ou tout simplement dû au fait qu'ils n'arrivaient pas à cerner ces textes où coexistent la mimésis et la théâtralité.

Amélie Nothomb amorce, par le biais de ce genre hybride, une réflexion sur l'écriture, que nous pourrions continuer d'étudier dans les chapitres suivants. L'écriture a un réel pouvoir, mais elle semble devoir être filtrée par la parole pour être finalement exaucée dans ces deux textes de Nothomb. L'écriture est possible parce qu'il y a un autre, soit en face de nous ou à l'intérieur de nous. Et c'est peut-être pour cette raison que le lecteur a un si grand rôle à jouer dans les œuvres de l'auteure, étant un destinataire, une raison d'écrire, au-delà de cet autre à qui Nothomb dit parler à l'intérieur d'elle-même. L'auteure a donc utilisé des procédés dont elle disposait et vers lesquels elle était le plus portée pour conférer une portée singulière à ces genres, pour faire tomber le masque de la littérature et lui conférer un certain pouvoir. Le langage littéraire est pour elle plus qu'un groupement de mots destiné à la beauté, qui recèle une idéologie, qui reprend de grands textes littéraires, bref qui détient des marques de littérarité. Nothomb veut créer, comme la plupart des auteurs, un monde qui puisse exister visuellement et auditivement à travers le langage, ce qu'elle accomplit, entre autres, en remettant en cause les catégories génériques traditionnelles. Nothomb désire, à l'instar de son saint patron Diderot, créer une fiction qui transcende la dimension du récit pour évoquer un spectacle de l'esprit. D'ailleurs, *Les Combustibles*, texte de théâtre imprimé, destiné à la lecture, fournit un modèle scriptural visant à la création d'un théâtre mental.

⁸⁰ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 218.

Outre ce vœu, les œuvres étudiées ici répondent aux habitus de Nothomb. Par exemple, il est clair que l'auteure est grandement influencée par le modèle aristotélicien, avec lequel elle a été en contact lors de ses études et au cours de ses lectures privées. Nous pouvons le remarquer par l'importance que prend la mimésis dans l'œuvre nothombienne et par les composantes de ce modèle qui se répercutent dans son œuvre : primauté du dialogue, rigueur de la composition, absence générale du narrateur-auteur, prédilection pour le mode scénique et la mise en valeur du visuel. Nous pourrions enfin imputer cette subversion à la nationalité de cette dernière, ce qui serait selon nous une généralisation. Selon Laureline Amanieux, les Belges auraient eu besoin de développer une esthétique de la transgression des normes pour se démarquer des créations françaises. Elle cite Roland Mortier : « Nos auteurs sont aussi plus prompts à la subversion.⁸¹ » Enfin, pour toutes les raisons que nous venons de résumer, Nothomb n'a pas seulement outrepassé les frontières du genre romanesque et théâtral pour se faire remarquer comme Belge et se différencier de ses voisins. Dans cette action réside une profonde réflexion sur la littérature, l'écriture, la lecture et la culture en général. Le romanesque nothombien porte constamment en lui sa propre autocritique. Nous verrons lors du second chapitre comment Nothomb n'hésite pas à critiquer son statut par le biais de son personnage principal, Prétextat Tach, et à juger le milieu littéraire universitaire où les œuvres survivent par l'enseignement. Nous verrons de quel type d'œuvre il s'agit au cours du troisième chapitre.

⁸¹ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamé*, p. 281.

CHAPITRE II

FIGURATION DE L'INSTITUTION

L'AUTOREPRÉSENTATION AUCTORIALE DANS *HYGIÈNE DE L'ASSASSIN*

Modifier le regard : c'est ça, notre grande œuvre

- Prétextat Tach

2.1 L'auteur « abymé »¹

L'autonomisation de l'écrivain qui s'est réalisée à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle a entraîné l'apparition du personnage de romancier et, par conséquent, s'ensuit un excès de représentation qui, selon Roseline Tremblay, est devenu un trait du roman occidental contemporain². Cette invasion de l'écrivain fictif dans le roman contemporain serait, selon elle, une figuration suprême du triomphe de l'individualisme et témoignerait par le fait même d'une crise du pouvoir créateur³. Comme il n'est plus sous la tutelle de l'aristocratie ou de l'État, l'écrivain, à présent autonome, est contraint de justifier son existence et sa pratique. Le personnage, et corollairement l'homme, est l'objet du roman quels qu'en soit la forme ou les thèmes, ou du moins il en subordonne les événements. Cette affirmation est encore plus significative lorsqu'il s'agit d'un personnage d'écrivain puisqu'à ce moment il y a autoreprésentation. Frédérique Godefroy fait remarquer, dans son mémoire sur la représentation de personnage-écrivain dans *Mulligan Stew* de Gilbert Sorrentino, que l'accession du personnage d'écrivain à la maturité, dans sa vie comme dans son art, survenue dans la première moitié du XX^e siècle, accompagnée du passage progressif de la poésie au

¹ Nous pouvons définir sommairement l'auteur « abymé » comme étant la représentation dans un texte d'un auteur par un écrivain.

² Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2004, p. 25.

³ *Ibid*, p. 486.

roman, a pour effet de réduire la distance entre le travail de l'auteur et celui de son personnage, selon un mouvement d'autoréflexivité croissante des œuvres⁴. L'autoreprésentation dépend d'une certaine redondance, mais aussi d'une corrélation entre plusieurs niveaux textuels. Amélie Nothomb choisit de concentrer ses signes autoréférentiels sur son personnage d'écrivain tout en les distribuant dans le texte au moyen de l'intertextualité et d'une mise en abyme, qui est l'oeuvre fictive de Prétextat Tach. Ces divers modes par lesquels la littérature attire l'attention sur elle signalent, selon André Belleau, non seulement son statut dans la société fictive, mais aussi, par inférence, son statut externe ainsi que la position de l'auteur⁵.

Nous allons étudier, au cours de ce chapitre, la représentation de l'écrivain dans *Hygiène de l'assassin* en tant que construction langagière. Nous verrons que l'écrivain représenté témoigne dans ce texte de l'hégémonie de la condition d'être un écrivain sur la profession. Nous constaterons qu'il y a dans cette autoreprésentation du même de l'auteur, mais en même temps de l'autre. Nous tenterons de montrer que cette autoréflexivité est un questionnement sur la nature de l'institution littéraire, l'écriture, la place de l'artiste dans la société et qu'elle dévoile la création comme miroir de l'auteur. Par la mise en scène d'un personnage d'écrivain, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère et met donc en cause le récit comme discours littéraire. André Belleau précise : « Il faudrait dire [...] qu'ils [les textes mettant en scène un personnage écrivain] le font *doublement* car, en fait, tout texte littéraire se désigne lui-même (par un surplus de signifiants, des figures, etc.). Il nous déclare toujours : voyez comme je suis littéraire !⁶ » Du moment où l'auteur accomplit cette autoréflexion, il examine les dessous de son œuvre, désireux de saisir l'en-deça de l'écriture et l'enchaînement de ses processus.

⁴ Frédérique Godefroy, *L'écriture impossible : représentation de personnage-écrivain dans Mulligan Stew de Gilbert Sorrentino*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 11-12.

⁵ André Belleau, *Le romancier fictif*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 115.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

Hygiène de l'assassin met en scène un auteur, Prétextat Tach, et par ce fait le roman accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Comme le signale Frédérique Godefroy dans son mémoire : « Le personnage-écrivain sert de point d'ancrage à une fiction dont le principal objet est l'écriture elle-même ; il est le miroir dans lequel le processus de la création trouve son propre reflet.⁷ » Le fait qu'un écrivain choisisse de poser un personnage comme écrivain se révèle d'une manière intrinsèque signifiant. Ce jeu de miroir n'est pas innocent. Il met en lumière le discours du récit, son énonciation, ses mécanismes. Cette représentation fictionnelle de l'écrivain implique une mise en abyme de l'institution littéraire réelle, cette dernière s'inscrivant, en le mettant en scène, dans le texte. En effet, on s'attend à ce que l'appareil institutionnel accompagne l'écrivain dans un discours romanesque qui le pose en sujet, soit ici la presse ou la critique qui fait parler le sujet de la littérature. Ainsi, l'institution littéraire détermine dans une certaine mesure sa propre représentation. Nous pouvons donc nous faire une idée de ce qu'un écrivain pense de l'univers dans lequel il se meut. Car en plus de pousser la réflexion sur lui-même, le personnage de l'écrivain interroge la littérature et ses institutions. Alors nous pouvons cerner la position prise par l'auteure au sein de cette institution puisque, comme le confirme Frédérique Godefroy, le personnage-écrivain est en position de partager, plus qu'aucun autre, le regard de son auteur non seulement sur le processus créateur, mais également sur l'univers social et culturel dans lequel il évolue⁸. Fabienne Arduş résume bien la situation : « Amélie Nothomb pose un regard caustique sur l'écrivain et son public. Mais plus profondément encore, elle plonge le lecteur dans les coulisses de l'écriture et en dévoile la face cachée, son paradoxe, voire son imposture.⁹ » Enfin, André Belleau souligne que le personnage écrivain est un foyer privilégié pour l'observation. Par son faire, son être et son dire, il permet de constater comment le romancier joue en abyme des codes et de l'institution qui engendre son discours¹⁰.

⁷ Godefroy, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ Fabienne Arduş, *Discours de l'altérité en Belgique francophone contemporaine: Claire Lejeune, Caroline Lamarche, Nicole Malinconi et Amélie Nothomb*, thèse de doctorat, University of Southwestern Louisiana, 1999, p. 156.

¹⁰ Belleau, p. 126.

Amélie Nothomb, par l'entremise de Prétextat Tach, révèle les travers qu'elle perçoit de l'institution littéraire, de ses appareils (école, critique, prix), mais aussi du langage et du discours qui la servent. Par exemple, la plus fameuse des attaques de Prétextat Tach à l'endroit de la littérature est celle qui concerne les métaphores. L'emploi de la métaphore relèverait, d'après le romancier, de la mauvaise foi. D'abord, parce que les gens qui utilisent ce terme jouent souvent la carte du snobisme littéraire, car le dernier des illettrés peut sentir que ce mot vient du grec, nous dit Tach : « C'est un mot qui se vend bien, parce qu'il a fière allure.¹¹ » Ce serait également un moyen de rassurer les lecteurs. En trouvant des métaphores, ils ont le sentiment d'être moins idiots s'ils ne comprennent pas le texte. Tach expose avec érudition l'étymologie de ce mot et conclut que ce terme signifie absolument n'importe quoi, ce qui est prouvé par l'utilisation abusive qui en est faite et qui lui fait perdre tout son sens. Selon lui, il n'est pas absurde qu'un écrivain n'aime pas les métaphores, car à ce moment il lui reste les mots, qui sont « les belles matières, les ingrédients sacrés » (*HA*, p. 21), et la syntaxe.

Tach voit les choses dans leur totalité. Il veut atteindre directement le réel et c'est pourquoi il exècre cette figure de style qui est « une invention qui permet aux humains d'établir une cohérence entre les fragments de leur vision. » (*HA*, p. 154) Or, quand cette fragmentation disparaît, les métaphores perdent leur sens. Le romancier revendique l'usage d'une métaphore où nous aurions accès à la totalité d'un événement et non à une juxtaposition de deux réalités. Tach préconise une virginité du langage, un « no man's land où la parole est toujours vierge » (*HA*, p. 178), une langue qui n'existe que pour ce qu'elle est et ce qu'elle prétend. Ce pourquoi il déteste également le mot « symbole », sauf s'il est question de chimie. S'il écrit une horreur, ce n'est pas pour qu'on y voie autre chose, mais pour mettre le lecteur en face des saletés de la vie. Cela est sain, purgatif et purificateur. Mais les « métaphoriens », de mauvaise foi, vont y voir autre chose pour ne pas se salir les mains et vraiment s'immerger lors de leur lecture. La métaphore est pour Tach un scaphandrier, une combinaison de trouillard. Amélie Nothomb abonde dans le sens de son personnage à propos

¹¹ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Éditions Albin Michel, 1992, p. 19. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*HA*), suivi du numéro de la page.

de la métaphore : « On vous dit : J'écris ceci mais ce n'est pas du tout ça, en fait c'est une métaphore d'autre chose ! Alors pourquoi ne pas écrire tout de suite la réalité qui se cache derrière ?¹² » Elle utilise tout de même parfois cette figure de style, mais chez elle, la métaphore a « pour enjeu d'arracher aux ordres habituels des valeurs particulières comme l'amour ou la beauté. La métaphore n'est plus une comparaison qui permet de figurer une réalité en renvoyant à une autre réalité. Elle signifie par elle-même, en elle-même.¹³ »

Prétextat Tach et Amélie Nothomb luttent tous deux contre le mensonge et la mauvaise foi par l'écriture. Amélie Nothomb expose souvent ce que le monde en général, ou principalement le monde littéraire qui nous concerne ici, a d'ambivalent et de monstrueux. Par exemple, Prétextat Tach ose affirmer qu'il n'y a pas de différence entre la cour d'assise et l'Académie française (HA, p. 139). Nous pouvons y voir une critique envers l'Académie qui honore ou condamne certains écrivains selon les lois qu'elle aura elle-même dictées, se faisant dictateur de la littérature et condamnant l'objet qu'elle doit défendre et servir. Cette attaque en recoupe une autre que l'écrivain formule à l'endroit des lecteurs ou critiques qui citent toujours les quatre mêmes titres quand ils parlent de ses oeuvres (HA, p. 100), bien que Tach ait publié vingt-deux romans. Nous constatons ici un fait établi dans le monde littéraire. On retient les livres qui ont eu plus de succès ou de publicité et on mentionne rarement les autres. Ceci est une autre critique envers la consommation rapide que Tach reproche aux journalistes qui n'ont fait que lire des brochures sur lui, résumant son oeuvre, au lieu de s'en imprégner un peu, ne serait-ce qu'en lisant une dizaine de pages d'un de ses romans. D'un autre côté, Tach trouve tout autant pédants les « snobs de salon » (HA, p. 100) qui veulent avoir l'air plus cultivés en montrant qu'ils ont lu une oeuvre moins connue d'un auteur. Tach dénote à maintes reprises la fatuité des conversations qui ont cours dans ces endroits, par exemple lorsqu'il affirme à Nina que « dialectique » est le joker des salons, qu'il est le mot qu'on emploie quand on n'en a plus aucun autre en réserve.

¹² Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, Bruxelles, Grand miroir, 2003, p.115.

¹³ Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, Paris, Éditions Albin Michel, 2005, p. 291.

Prétextat est aussi très sévère à l'endroit de l'institution scolaire, qui déformerait les bonnes dispositions des élèves. Ces « stupides apprentissages » (HA, p. 128) corrompraient, selon lui, la lecture des étudiants. Mais encore, les professeurs n'apprendraient pas les choses essentielles à leurs élèves, ce que nous pouvons remarquer par le terme « encore » dans cette réplique de Tach : « Encore une vertu que vos professeurs oublient de vous inculquer. » (HA, p. 102) Comme si ces derniers passaient la plupart du temps à côté de l'indispensable et n'étaient là que pour donner des grilles de lecture aux étudiants et déformer leur prédisposition naturelle à la lecture carnassière que Prétextat Tach exige. De plus, les étudiants ne sortent pas indemnes des critiques de Tach. Lorsqu'il est question des thèses que ces derniers ont faites sur Tach, l'écrivain les réduit à de risibles imitateurs ignares en disant : « Les sujets des thèses m'ont toujours amusé et attendri : c'est mignon, ces étudiants qui, pour imiter les grands, écrivent des sottises dont les titres sont hypersophistiqués et dont les contenus sont la banalité même... » (HA, p. 77)

Enfin, par le discours des journalistes, c'est au tour de l'institution catholique d'être attaquée. Un des journalistes affirme en parlant de Prétextat Tach : « C'est certainement ce qu'il nous dirait, mais il n'est pas le pape, quand même. Nous ne sommes pas forcés d'avaliser ses horreurs. » (HA, p. 81) Nous pouvons déceler ici la dénonciation envers le caractère doctrinaire de la religion chrétienne, où le catholique est obligé de croire à ce qu'on lui impose en se fermant les yeux et en ne pouvant protester. Nous pouvons donc voir que toutes les institutions sont mises à sac dans le but de dénoncer leur côté doctrinaire, où la voie monolithique est privilégiée et où le sens critique est à proscrire.

2.1.1 Du roman du code au roman de l'écriture

Selon la typologie d'André Belleau, nous aurions affaire dans la première partie du roman davantage à un roman du code. Dans ce type de roman, c'est davantage de la vie littéraire qu'il est question, plutôt que de l'œuvre de l'auteur et de l'écriture en soi. Sans en être totalement un, *Hygiène de l'assassin* en emprunte les grandes lignes. D'ailleurs, les œuvres de Tach, hormis son *Hygiène de l'assassin* dont nous reparlerons, nous sont connues

que de l'extérieur à titre d'adjuvant. Le roman du code nous montre quelquefois de quelle manière la littérature, pure essence, est avilie par l'institution, ce qui est le cas dans ce texte. Les quatre premiers journalistes sont davantage préoccupés de ce que Tach fait pour combler ses journées puisqu'il ne prend pas part à la vie littéraire, à ses opinions diverses sur des sujets sans lien avec la littérature, plutôt que de s'intéresser au phénomène de l'écriture, à son œuvre.

Toutefois, avec l'arrivée de Nina nous assistons à un renversement. Par le sujet des questions des quatre premiers journalistes et le cadre de ces échanges, nous avons davantage affaire à un roman de la vie littéraire, où la littérature apparaît comme fonction sociale, plutôt qu'à un roman de l'écriture. Dans la première moitié du roman, Prétextat réitère dans la société intratextuelle le statut effectif de la littérature dans la société réelle, c'est-à-dire le rôle et la place que lui assigne le code social. Dans cette première partie du roman, il est peu question de la littérature en tant qu'entreprise esthétique où le langage est une fin en soi. Les quatre premiers journalistes s'intéressent principalement à la vie privée du Nobel de littérature plutôt qu'à l'écriture.

Les romans du code marquent avec insistance la relation du littéraire au social. C'est pourquoi dans ce type de roman on ne nous montre pas un écrivain en situation d'écriture. Tach n'a pas écrit depuis longtemps et ce n'est que lorsque Nina arrive que nous pouvons connaître davantage les œuvres de Prétextat et percevoir quelque peu son travail de création, surtout vers la fin où il entre dans son délire de cohérence, faisant alors du texte un cartilage verbal. Toutefois, puisque Prétextat possède les caractéristiques normalement codées de l'écrivain et qu'il l'est en réalité, que ce rôle n'est pas dévolu à un autre personnage, *Hygiène de l'assassin* n'est donc qu'en partie un roman du code, par sa démonstration de la relation du littéraire au social. Il reste que Prétextat Tach interroge la littérature et ses institutions.

Au cours du dialogue avec Nina, Prétextat se montre davantage préoccupé de questions poétiques et esthétiques. Ainsi, il nous fait basculer plus avant vers le roman de l'écriture. Le genre employé par Nothomb, où le narrateur hétérodiégétique est presque absent en raison de l'abondance des dialogues, reflète ce dépassement du roman du code. Comme l'affirme

André Belleau à propos des narrateurs hétérodiégétiques se retrouvant en majorité dans les romans du code : « Il est concevable que la mise en relief de la liaison de la littérature non pas à l'intériorité mais à des conditions "externes" ait quelque chose à voir avec l'usage de la non-personne.¹⁴ » Toutefois, par le dialogue, nous avons affaire à une sorte de « je » qui se relaie d'un personnage à un autre et qui permet une certaine intériorité, ou du moins un dévoilement de ce qu'est pour l'écrivain son rôle, celui des lecteurs, de la littérature, et de ses institutions. De plus, Prétextat raconte son roman pendant de longues pages, créant un récit au « je » enchâssé dans *Hygiène de l'assassin*, où ce dernier dévoile même certains choix formels.

Au moment où il écrit, André Belleau annonce d'ailleurs un changement en train de se produire à l'ère du soupçon (à partir de 1965), celui du ROMAN DE L'ÉCRITURE qui « dépassera l'opposition, d'une part en assumant les codes littéraires et sociaux pour les jouer et aussi les déjouer, de l'autre en liant sa réussite non plus à la franchise du sujet ou à l'authenticité du vécu, mais aux exigences d'un langage.¹⁵ » Il souligne qu'est là la différence entre *vivre l'écriture* et *écrire la vie*. Ce qui rejoint une conclusion que l'on pourra tirer à la suite d'une analyse approfondie de la manière dont *Hygiène de l'assassin* traite de l'écriture, nous révélant par le fait même la perception qu'a Nothomb de cette dernière : la vie c'est l'écriture ; vivre c'est écrire. Frédérique Godefroy nous fait remarquer que « cette intégration est bel et bien le défi relevé dans de nombreux textes de métafiction contemporains qui, par l'introduction d'un personnage-écrivain, reproduisent les conditions de leur propre mise au monde et introduisent une réflexion sur la place qu'ils occupent dans la littérature...¹⁶ » Roseline Tremblay arrive à la même conclusion : « ...le roman de l'écrivain traduit un complexe discursif essentiel à la compréhension de la vision que la littérature a d'elle-même, du rôle de l'écrivain et de l'écriture.¹⁷ » Nous constatons ici comment Amélie Nothomb nous permet par son énonciation de jouer en abyme des codes et de l'institution qui engendre son discours.

¹⁴ Belleau, p. 113.

¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶ Godefroy, p. 14.

¹⁷ Tremblay, p. 539.

2.1.2 Personnage écrivain : autre et double

Par l'utilisation de la troisième personne, qui confère à *Hygiène de l'assassin* une apparente objectivité, neutralité de point de vue, Amélie Nothomb se situe à l'écart de son alter ego, comme si elle était hors du coup. Toutefois, elle a affirmé dans différentes entrevues qu'elle s'était déguisée en son contraire, un vieil obèse très célèbre, pour affirmer ce qu'elle pense vraiment. Elle ne partage cependant pas les opinions de l'écrivain lorsqu'il dit du mal des nègres et des Irakiens¹⁸. Michel Zumkir affirme que Prétextat Tach est « celui qui porte ses idées sur la littérature à leur paroxysme [...], qu'elle l'a surtout inventé comme une projection déformée, hyperbolique, paradoxale, démoniaque d'elle-même.¹⁹ » Elle qualifie d'ailleurs *Hygiène de l'assassin* de « manifeste littéraire personnel²⁰ ». À plusieurs reprises elle affirmera « Tach c'est moi ! », qui est selon Hélène Jaccopard un pastiche mal déguisé du fameux « madame Bovary c'est moi²¹ ».

Nothomb ne veut pas employer une parole doctrinaire, dont elle dénonce le danger dans les deux textes que nous étudions ici. Mis à part son discours, il y a rarement de focalisation déléguée à Tach, du moins de significative. Amélie Nothomb n'ose donc pas prendre son parti, privilégier un point de vue qu'elle imposerait au lecteur. Laureline Amanieux fait remarquer dans *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée* : « Ainsi, elle conçoit la littérature comme “ un travail sur la perception ”. Elle cherche à retrouver une virginité de point de vue...²² » D'ailleurs, elle fait dire à Tach que la grande œuvre des écrivains c'est de modifier le regard, que ce serait là la finalité de la littérature (*HA*, p. 57). Il peut être également possible qu'elle ne favorise pas ce point de vue parce qu'elle ne s'identifie pas encore à un écrivain à part entière, avec l'image que ce statut véhicule, lors de l'écriture de ce premier

¹⁸ Thiry, Benjamin. « Entretiens avec Amélie Nothomb ». In Lycos. Site hébergé par Multimania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/logographe.htm> (page consultée le 30 septembre 2003)

¹⁹ Zumkir, p. 138.

²⁰ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 251.

²¹ Hélène Jaccopard, « Le fabuleux destin d'Amélie Nothomb », *Esprit créateur*, hiver 2002, p. 46.

²² Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 295.

roman. Comme le signale André Belleau, la question du mode et de la voix narratifs, qui pourrait être jugée assez scolaire pour certains textes, devient capitale lorsqu'on a affaire à un héros-écrivain : comment se situe l'auteur vis-à-vis de son alter ego dans le récit ? Et de plus, qui a la charge de parler de ce dernier ?²³ Michel Zeraffa cite Fortreuter dans *Personne et personnage* : « Tout récit procède d'un narrateur fictif, le seul problème étant de savoir si le romancier s'exprime personnellement à travers ce médium, ou s'il se désolidarise de lui.²⁴ » Nothomb n'épargne certainement pas Tach en lui attribuant des travers monstrueux et en lui offrant une adversaire de taille très perspicace qui le malmène, Nina. Ces tares odieuses qu'elle impute à son personnage servent également à critiquer l'écrivain, son rôle dans une société. Prétextat est « vampirisé par son créateur, projeté dans l'arène pour y subir un procès²⁵ », pour qu'on regarde ses travers de même que ce qu'il est. André Belleau cite Gérard Genette : « ... le reflet est un double, c'est-à-dire à la fois un AUTRE et un MÊME.²⁶ »

Amélie Nothomb doit aussi se distancier de son alter ego pour pouvoir le critiquer, analyser le rôle de l'écrivain dans une société et montrer ce que l'écrivain peut penser du monde qui l'entoure. D'ailleurs, Alain Goulet fait remarquer dans l'article *L'auteur « abymé »* : « L'auteur " abymé " relève bien plutôt d'un exercice d'interrogation, parfois d'autodérision ou même d'autoflagellation. Après le " sacre de l'écrivain " [...] sans doute l'auteur a-t-il pu prendre la mesure des limites de son pouvoir démiurgique.²⁷ » Malgré cette autodérision, Amélie Nothomb n'a jamais caché qu'elle partageait certaines opinions de Prétextat Tach. Roseline Tremblay souligne : « Bien que figure représentée, donc fictionnalisée, l'écrivain fictif n'en demeure pas moins [...] un double d'auteur qui partage la profession de son créateur et qui, suivant les cas, est l'adjuvant ou l'opposant d'une posture

²³ Belleau, p. 33.

²⁴ Michel Zeraffa, *Personne et personnage*, Paris, Éditions Klincksieck, 1969, p. 70.

²⁵ Tremblay, p. 485.

²⁶ Belleau, p. 43.

²⁷ Alain Goulet, « L'auteur "abymé" », *L'auteur : Actes du colloque de Cerisy*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 147.

préalable.²⁸ » De même que nous avons pu remarquer certains points que les deux écrivains ont en commun²⁹ : ils ont commencé tous deux par écrire du théâtre, car Tach disait avoir écrit à six ans des tragédies (*HA*, p. 12) ; ils sont tous deux graphomanes et disent avoir atteint une « vitesse de croisière » (*HA*, p. 12) ; ils utilisent également la métaphore de l'enfantement pour parler de l'écriture de leur roman, puisque Tach dit que lorsqu'il a cessé d'écrire ce fût sa « ménopause littéraire » (*HA*, p. 13), comme une femme qui n'a plus la possibilité d'enfanter ; ils ont tous les deux des romans dans leur tiroir qu'ils publient au moment opportun (*HA*, p. 11) ; Tach, à l'instar d'Amélie Nothomb qui évite le plus possible ces endroits, ne fréquente pas les cercles littéraires (*HA*, p. 17) ; ils croient tous deux que le livre devrait se suffire et ne pas être raconté, analysé par son auteur pour le compte de journaliste ou d'animateur, que l'auteur ne devrait jamais être interrogé et vu (*HA*, p. 16) ; enfin ils écrivent tous deux dans une sorte d'état d'ivresse, c'est-à-dire qu'ils se laissent guider par leur main, par l'écriture (*HA*, p. 71-72). Toutefois, ces observations ne tendent pas à contracter le pacte autobiographique de lecture, mais plutôt à démontrer les positions littéraires que l'auteure projette et assume à travers cet autre et ce même.

2.1.3 Condition : écrivain

Tach évolue dans un espace clos où sa fonction d'écrivain est présentée comme une seconde nature, comme un état plutôt que comme un statut professionnel. En effet, par l'entremise des questions des journalistes, nous apprenons que Tach a cessé d'écrire à l'âge de cinquante-neuf ans. Il est perçu comme un auteur prolifique qui écrit toujours, comme un des plus grands prosateurs de son époque, mais en fait le romancier publie des manuscrits écrits depuis longtemps, restés dans ses tiroirs. L'acte « fictif » d'écrire est antérieur à l'énonciation. Il y a une dichotomie entre comment il est perçu, l'image qu'il projette, et ce

²⁸ Tremblay, p. 485.

²⁹ Nous mettrons seulement les références concernant Prétextat Tach qui se trouvent dans *Hygiène de l'assassin*, puisqu'il serait redondant d'écrire à nouveau les références se rapportant à Amélie Nothomb dont il a déjà été question dans l'introduction.

qu'il est et fait réellement. Par l'institution, il est encore écrivain, puisqu'il a déjà écrit³⁰. Nous avons affaire à un écrivain en situation dans le récit, non pas en situation d'écriture. Comme le signale Roseline Tremblay « être écrivain » est une condition plus qu'une profession³¹. Tach n'est pas un personnage qui vit d'une vie autonome. Il est un simulacre, un symbole, une représentation d'un être réduit à un trait, à une passion, à une qualité. Le saint patron de Nothomb, Diderot, affirmait que la condition du personnage doit être l'objet principal du drame et que le caractère du héros ne soit que l'accessoire³². Le personnage de Nothomb ici, autant que celui du professeur dans *Les Combustibles*, comme nous le verrons, est surtout typique. Il n'est pas le personnage de conscience, que nous retrouvons en majorité dans la littérature contemporaine. Le thème principal de ces oeuvres, qui est la littérature, en est probablement la cause. M. Zeraffa signale : « Aucun roman ne traduit la personne dans sa totalité : le romancier en privilégie un aspect estimé par lui essentiel, mais qu'il tend à exprimer et à expliciter complètement.³³ » D'ailleurs, André Belleau affirme : « Il [le sujet] n'existe que s'il y a un objet, ici la littérature : œuvres, pratiques, milieu, influences, etc., dans leur rapport entre eux et avec une société.³⁴ » Pour critiquer ce monde, l'auteure doit d'abord s'attarder à la condition du personnage et à ce que cette condition forge sa personnalité, régit le comportement et les agissements du personnage et des autres personnages à son égard.

En tant que personnage possédant les signes de la culture, Tach doit être pourvu de certaines caractéristiques propres à l'écrivain. Il est plus ou moins « marqué » comme écrivain par ses actes et ceux des autres à son égard, en plus d'être signalé explicitement comme tel par le narrateur. D'abord, il aime la littérature, comme il le dit au quatrième journaliste (*HA*, p. 59), et en l'occurrence il aime certainement les mots et jouer avec eux. Il

³⁰ Roseline Tremblay nous donne comme définition d'un écrivain : « Celui ou celle qui a l'intention d'écrire, qui est en train d'écrire, ou qui a déjà publié ou écrit une œuvre d'imagination. » p. 73.

³¹ Tremblay, p. 160.

³² Daniel Mortier, « Le drame », *Les grands genres littéraires*, Paris, Éditions Champion, 2001, p. 184.

³³ Zeraffa, p. 458.

³⁴ Belleau, p. 126-127.

utilise par exemple des comparaisons et des métaphores dans son langage courant ou pour faire des effets humoristiques : « ...puis je fume comme un Turc jusqu'à l'intrusion de ma lavandière. » (HA, p. 34) Cette « lavandière » est l'infirmière qui vient laver l'écrivain obèse et invalide. Cultivé, Prétextat Tach se sert du latin pour exprimer une idée ou faire comprendre davantage son état d'esprit, par exemple : « Un bain quotidien, vous vous rendez compte ? *Vanitas vanitatum sed omnia vanitas*.³⁵ »

La langue est un jeu pour Tach qui la façonne et s'en empare pour battre ses adversaires. Il essaie de se défilier ainsi face à Nina, qui lui demande ensuite : « Ne jouons pas sur les mots, voulez-vous ? », ce à quoi répond Tach : « C'est à un écrivain que vous dites ça ? » (HA, p. 35) Ces deux répliques nous montrent que le métier de l'écrivain est précisément de jouer avec les mots. Nous pouvons certainement affirmer que l'écrivain est un manipulateur du langage, au-delà de l'acte d'écriture. Il sait analyser une situation et désarçonner son interlocuteur à l'aide de la manipulation des mots. Nous en avons la preuve manifeste lorsque l'écrivain, rusé, découvre que le journaliste n'a rien lu de lui, contrairement à ce qu'il disait, parce que Tach fait semblant que le terme employé par le journaliste provient d'un de ses romans. Le journaliste voulant à tout prix avoir l'air brillant s'emballe en disant qu'il en aurait tout de même le mérite puisque... Il cesse de parler, sachant qu'il en a trop dit, qu'il s'apprête à révéler son imposture, à dire que ce terme serait de son cru puisqu'il n'a jamais lu l'œuvre de l'auteur, donc jamais rencontré le terme en question. C'est un des multiples exemples où Tach manipule la langue pour amener son interlocuteur sur le chemin qu'il désire.

Il joue sur les mots pour mettre certaines choses à son avantage ou pour avoir raison, comme lorsqu'il dit à Nina qu'il n'avait point menti en affirmant être vierge puisque « dans le vocabulaire commun, le dépucelage masculin n'est possible qu'après la puberté. Or, [il] n'[a] jamais fait l'amour après la puberté. » (HA, p. 140) Mais Nina ne se laisse pas avoir et découvre la plupart du temps son manège : « N'essayez pas de m'avoir avec votre rhétorique. » (HA, p. 173), lui dit-elle à un certain moment. D'ailleurs, cette dernière le battra

³⁵ Traduction libre : « Vanité, vanité, tout est vanité ». HA, p. 34.

sur le terrain de la langue orale. Ce qui confirme l'assertion d'André Belleau : « Celui qui affiche les signes de la culture, du savoir, ne saurait être simultanément celui qui parle le mieux, car alors les autres n'auraient plus qu'à se taire.³⁶ » En effet, les quatre premiers journalistes se sont réfugiés dans la flagornerie et l'ignorance, forme de mutisme, puisque alors ils parlent pour ne rien dire, du moins rien de vraiment pertinent, contrairement à Nina, la dernière journaliste perspicace, qui sait user de sa verve et peut se battre en duel, d'égal à égal, avec Prétextat Tach. Le romancier jouit toutefois d'un statut particulier du fait qu'il soit écrivain. Il a le pouvoir du maniement du langage. Même lorsqu'il perd de son emprise lors de sa rencontre avec Nina, c'est son œuvre *Hygiène de l'assassin* qui est le moteur de la parole, agissant ainsi comme performant diégétique. Prétextat rend la littérature agissante. Elle agit sur Nina et en quelque sorte Prétextat et l'écriture sont réhabilités.

De surcroît, l'écrivain se montre très préoccupé par la langue, choisissant ses expressions, pour être à l'image et à la hauteur de son talent. Il ne voudrait surtout pas « inventer une expression aussi médiocre, aussi clinquante que “ chemin de croix digestif ” » (HA, p. 32). Mais encore, lorsque Tach fait une belle phrase, il souligne au journaliste de la noter, pour jeter à la face du monde son éloquence et démontrer qu'il parle aussi bien qu'il écrit. Même dans une situation extrême, lorsqu'il côtoie la mort, il donne des leçons de conjugaison à son interlocuteur. Nina lui dit : « Allez-y, déchoyez » (HA, p. 167) et l'écrivain lui fait remarquer qu'elle ne peut dire cela puisque c'est un verbe défectif. Ou encore, la préoccupation de Tach envers la langue se manifeste quand nous apprenons que ce dernier a rédigé lui-même son épitaphe.

Il accorde également une importance sans borne au nom que porte un individu : « Ne pas s'appeler Adèle ou Léopoldine, c'est une injustice fondamentale, une tragédie primordiale, surtout pour vous que l'on a affublée de ce prénom païen... » (HA, p. 136) Ce qui est un indice de la même importance que Nothomb accorde à l'appellation de ses personnages. Le nom de Prétextat Tach n'est pas sans avoir plusieurs significations. Frédérique Godefroy affirme à ce sujet : « ...un personnage est le nom qu'il porte, un être constitué de symboles

³⁶ Belleau, p. 209.

abstrais...³⁷ » Un personnage aussi énorme que Prétextat doit avoir un nom à sa mesure. Le prénom du romancier pourrait d'abord laisser insinuer que l'intrigue du roman que nous lisons n'est que le *pré-texte*, puisque au-delà il y a le discours sur la littérature. Par le fait même cette intrigue est un prétexte pour discourir sur la littérature. Mais ce prénom fait aussi référence à ce qu'il y a avant le texte, le Verbe, la vie dont on s'inspire pour écrire. De même que ce *pré-texte* renvoie aux Évangiles et, par là, à une idée de l'interprétation du monde par le récit. Prétextat fait aussi référence à l'Évêque martyr de Rouen qui vécut au VI^e siècle. Par ce nom chrétien donné à un être aussi machiavélique, Amélie Nothomb dévoile son humour sarcastique. Le nom de famille de Prétextat, quant à lui, évoque la marque qui salit (tache), qui atteint à l'honneur et tout travail obligatoire (tâche), ce qui est significatif pour un écrivain doublé d'un assassin. Pour clore cet exemple, Laureline Amanieux signale que le nom pris dans son ensemble peut s'entendre comme le « pré-texte attaque, [...] à savoir l'importance de ce qui précède le texte, avant même l'écriture pour l'auteur, son propre investissement biographique dans son roman, ou les autres textes qu'elle parodie.³⁸ »

En outre, Tach s'interroge sur la langue dans un cadre scolaire. C'est-à-dire qu'il se demande pourquoi les grammaires scolaires ont choisi pour paradigme le verbe « aimer », qui est un verbe incompréhensible et ésotérique (*HA*, p. 115). En désirant remplacer ce verbe par un autre plus trivial, l'écrivain semble nous faire comprendre qu'il y a un temps et un langage distinct pour la poésie et pour l'apprentissage. De plus, Tach aurait tendance à créer des liens, à devoir rendre tout cohérent. Nina le lui fait d'ailleurs remarquer : « Je vous surprends en plein flagrant délit de déformation professionnelle, cher monsieur. Comme un écrivain obsessionnel, vous ne pouvez pas supporter l'idée qu'il n'existe aucune corrélation mystérieuse entre vos personnages. » (*HA*, p. 160) Nina doute même de l'amour que Tach lui témoigne à la fin, car elle croit qu'il l'aime seulement pour trouver une fin décente à son roman, qui est inspiré de la réalité : « Vous avez une telle haine de l'insignifiance que vous seriez capable des mensonges les plus énormes pour donner du sens à ce qui n'en aura jamais. » (*HA*, p. 173) Mais cette qualité ne serait pas la moindre, puisque l'écrivain saurait pratiquement lire dans les pensées, si l'on en croit ses dires : « ...les grands écrivains ont un

³⁷ Godefroy, p. 50.

³⁸ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 254.

accès direct et surnaturel à la vie des autres. [...] pour pénétrer l'univers mental des individus. Il leur suffit de prendre un papier et un stylo pour décalquer les pensées d'autrui. » (HA, p. 134) Nous aurons compris qu'il s'agit peut-être plus d'imagination que d'accès surnaturel à la vérité des sentiments chez les autres. De même lorsqu'il prétend que tous les prix Nobel sont des assassins. Nina lui demande où il a puisé de telles informations. L'écrivain lui répond qu'il n'a pas besoin de source d'information, que celles-ci sont bonnes pour les autres (HA, p. 113). Ainsi il apparaît hors de doute que l'écrivain invente pour servir son idée comme quoi la littérature est nocive.

En somme, un écrivain sans créativité ne serait pas un écrivain. Grâce à cette caractéristique, l'écrivain peut se faire dieu. Il peut devenir omniscient, avoir accès à tout, de même qu'aux consciences, mais de ses personnages évidemment. Le délire démiurgique de Prétextat atteint son comble lorsqu'il se considère comme la « pythie du présent » (HA, p. 176). Il croit dire des choses qui s'accomplissent sous ses yeux à mesure qu'il les formule. Mais il est le seul à voir ce qu'il raconte. Il est effectivement en train de créer. Après soixante-cinq ans, il reprend vie. Il écrit oralement la fin de son livre *Hygiène de l'assassin*. Il fait de Nina son incarnation. Elle prend en effet la place de Tach par le meurtre qu'elle commet à la fin du roman. En disant à Nina : « ...vous êtes en train de devenir mon avatar » (HA, p. 176) il fait du mot la présence réelle de la chose.

Tach croit que les écrivains sont toujours contraints à jouer les démiurges et que les théoriciens du Nouveau Roman avaient tort. C'est à l'écrivain de donner du sens et des contours « à un univers informe et insensé » (HA, p. 160). Toutefois, selon Prétextat, le romancier doit proposer, poser des questions sur ce qu'il perçoit de ce monde, et non répondre par lui-même d'une manière péremptoire à ces réflexions, imposer une vision monolithique au lecteur. Prétextat compare son métier à celui de journaliste : « Avoir raison, quand on est journaliste, ne demande qu'un peu d'habileté. Avoir raison, quand on est écrivain, ça n'existe pas. Votre métier est écoeurant de facilité. Mon métier, lui, est dangereux. » (HA, p. 125) Il montre le caractère risqué d'une vision unique et le talent que cela prend à l'écrivain pour faire passer des idées sans en donner l'allure de vérité unique. Il

est possible de confronter le lecteur à une vision du monde, avec sa subjectivité. Son rôle est de montrer et de questionner pour faire réfléchir le lecteur, le faire grandir par la lecture.

Prétextat Tach invente également des systèmes, ou du moins élabore des théories, comme quand il affirme que la métaphysique est le mode d'expression privilégié du métabolisme (*HA*, p. 30). Nous remarquons, en lisant cette élaboration, que l'écrivain aime bien complexifier les choses. Il a le don d'inventer des théories « à la fois aussi dingue[s] et aussi cohérente[s] » (*HA*, p. 130), comme le lui fait remarquer Nina. Il reste que cet attribut est une de celle que tout écrivain se doit de posséder et Tach est pleinement conscient de cette qualité. Roseline Tremblay énonce d'ailleurs dans son mémoire que l'intellectuel est quelqu'un qui se donne pour tâche de décrire, d'analyser, de reconsidérer des situations jugées jusque-là normales³⁹. À ce propos Tach n'a pas une conception controversée de l'écrivain. Il croit que le but d'un écrivain est de modifier le regard. Malgré les attaques qu'il lance à l'endroit de Jean-Paul Sartre, ce dernier a tout de même une vision similaire à celle de Prétextat lorsqu'il affirme qu'un écrivain doit écrire pour changer, pour dévoiler un aspect du monde⁴⁰ et que nommer c'est montrer et montrer c'est changer⁴¹. *Hygiène de l'assassin* nous le confirme justement puisqu'il nous fait voir différentes visions d'un même objet et fait réfléchir le lecteur sur sa propre perception de la littérature et sur son rôle dans cet engrenage. Cette œuvre littéraire autoréflexive modifie le regard que l'on porte sur elle, mais sur toute la littérature, à moins d'être un « lecteur homme-grenouille » comme l'appelle Tach.

Bref, l'écrivain est sans aucun doute un intellectuel et Tach est clairement un écrivain qui a une conception pour le moins traditionnelle de son rôle. Prétextat sait que sa tâche relève de l'acte divin et en cela il est imbu de lui-même. Mais il croit que tout écrivain est en un sens narcissique puisqu'il affirme : « ...à travers le style, les idées, l'histoire, les recherches, les écrivains ne parlent jamais que d'eux-mêmes... » (*HA*, p. 17) Le reste du personnage qu'est Prétextat, sa personnalité, outre le fait d'être écrivain, n'est pas très reluisant : cynique, désespéré, désillusionné, suspicieux, grossier, égocentrique, pédant, misogyne, misanthrope

³⁹ Tremblay, p. 152.

⁴⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Éditions Gallimard, 1948, p. 28.

⁴¹ *Ibid.*, p.90.

et raciste. Il y a donc dans *Hygiène de l'assassin* un écrivain, redoublé d'un monstre, sans écriture, ce qui peut nous faire croire que Prétextat Tach, comme son prénom le laisse sous-entendre, est un prétexte, une raison apparente qui en cache une autre, pour analyser et juger l'institution littéraire.

2.1.4 Monstre d'écrivain

Un monstre, pour Amélie Nothomb, « c'est chacun de nous, mais en plus lisible. Nous sommes tous monstrueux mais cela ne se voit pas trop. Un monstre c'est simplement quelqu'un qui a porté nos horreurs à son comble.⁴² » Celui que les journalistes appelaient « le génie » et à l'endroit duquel ils ne tarissaient pas en éloge finit par être appelé « le gros » et être à jamais considéré comme tel : « Pour moi, depuis ce matin, il n'y a plus de Tach. Il sera toujours le gros. On ne devrait jamais rencontrer les écrivains. » (*HA*, p. 82) Ils ont démystifié l'idole et ont réalisé avec déception que ce génie était un être humain comme eux et qu'il pouvait, pour cause, receler bien des défauts. Prétextat est un monstre d'écrivain qui porte le masque d'un obèse intransigeant et placide. Une obésité qui rend le personnage opaque et mystérieux, comme le sont ces sumos, considérés comme des divinités inquiétantes, dont les combats fascinaient Amélie Nothomb dans son enfance. Ils sont en partie responsables de cette figure récurrente de l'obèse dans l'œuvre de Nothomb. Laureline Amanieux fait remarquer que « dans l'imaginaire de la romancière, l'éthique et le physique se confondent⁴³ ». L'obésité symbolise, selon Amanieux, tout ce qui oppresse, que ce soit la culpabilité ou l'écrasement qu'un être peut faire subir à un autre⁴⁴. L'obésité de Tach surenchérit donc son côté monstrueux et maléfique. Prétextat Tach, écrivain doublé d'un assassin, joue au créateur intouchable, reclus dans une solitude qu'il préfère si c'est pour l'éloigner de la fange des idiots. Il s'est volontairement retiré du monde en continuelle rixe où règne le chaos. Cette obésité qui le cloue à son fauteuil roulant l'incarcère davantage que

⁴² Zumkir, p. 121.

⁴³ Amanieux, *Amélie Nothomb: l'éternelle affamée*, p. 171.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 174.

les murs de son appartement. Les seuls espaces d'*Hygiène de l'assassin*, dit Fabienne Ardus, sont celui du corps et celui du verbe, tous deux instruments complices du désir⁴⁵.

Avec l'arrivée de Nina, celle qui initie le dévoilement, nous percevons l'autre face d'un visage qui nous était inconnu. Dès la première page du livre, paratexte auctorial résumant l'histoire, le narrateur nous dépeint sans objectivité l'écrivain comme « l'ignoble Prétextat » (*HA*, p. 3). Pour la première fois, dès l'arrivée de Nina, « l'écrivain de l'abjection⁴⁶ » s'excuse de ses impertinences et de ses insultes. Nina réussit même à lui faire avouer « qu'il s'emmerde » (*HA*, p. 87) depuis vingt-quatre ans. C'est le début d'un dévoilement. Le lecteur perçoit, pour la première fois, cet obèse agressif et misanthrope dans une vulnérabilité qu'il croyait jusque-là impossible chez le vieillard, malgré l'avertissement de son secrétaire Gravelin : « ...je soutiens que ce masque agressif est une coquetterie : il aime jouer à l'obèse placide et cruel pour cacher une sensibilité à fleur de peau. » (*HA*, p. 9) Cela n'avait pas rassuré les chroniqueurs qui n'y croyaient pas vraiment, mais dès le début Nina avait cerné le personnage joué par Prétextat. Elle lui dit : « Historiquement, vous n'êtes même pas original : chaque génération a eu son imprécateur, son monstre sacré dont la gloire reposait uniquement sur la terreur qu'il inspirait aux âmes naïves. » (*HA*, p. 89, 90) Nina n'est pas de celles-là. C'est justement en lui montrant à qui il a affaire que le « monstre sacré », le grand Prétextat à l'âme de titan, va dévoiler son réel visage à quelqu'un qui, selon lui, le mérite enfin. Ce visage est transformé par l'amour et l'estime que l'on ressent pour quelqu'un. Prétextat se dévoile à tel point, lorsqu'il parle à Nina de l'amour qu'il ressentait pour Léopoldine, que Nina fait référence à la rubrique « courrier du cœur » (*HA*, p. 171), chronique ridiculisée par Tach lors de son entrevue avec le journaliste précédent. Comme quoi l'écrivain est capable d'aller au-delà de la beauté du lyrisme et des élégies dont il témoignait en racontant *Hygiène de l'assassin* pour rejoindre le commun des mortels dans la banalité de l'amour et de ses états d'âme. Or, Tach se défend en se plaçant au-dessus de la masse : « Quand on a atteint mon degré de sophistication, on ne saurait prononcer une banalité sans la défigurer, sans lui donner les accents des paradoxes les plus étranges. » (*HA*, p. 178) Tach peut utiliser les lieux

⁴⁵ Ardus, p. 154.

⁴⁶ Yolande Helm, « Amélie Nothomb : une écriture alimentée à la source de l'orphisme », *Religiologiques*, printemps 1997, p. 5.

communs, il peut « dire les mots les plus proches du mauvais goût en restant dans une sorte de miraculeux état de grâce, à jamais au-dessus de la mêlée, au-dessus des criaileries dérisoires. » (HA, p.178), à son contact ils n'en seront plus. À Nina qui le trouve soudainement insipide par cet amour qu'il éprouve tout à coup envers elle, le romancier rétorque : « ...on peut aimer en dehors de toute référence connue » (HA, p. 172). L'écrivain aura dévoilé son côté plus vulnérable, mais il reste toujours le grand démiurge qui arrache aux sens communs ce sentiment qu'est l'amour.

Amélie Nothomb choisit de démasquer le monstre, de nous montrer quelques particularités de cette légende, mais derrière reste un visage d'écrivain qui jusqu'à sa mort croit incarner Dieu, Jésus Christ et l'Immaculée Conception. En cela, l'auteure ne fait pas que critiquer le snobisme intellectuel des critiques, journalistes et étudiants dans *Hygiène de l'assassin*, mais elle condamne aussi la cuistrerie de certains écrivains. Tach est prix Nobel de littérature et jouit d'un succès mondial extraordinaire et d'un prestige considérable. Le fait que les journalistes du monde entier se déplacent pour venir interviewer Prétextat témoigne de l'ampleur de sa célébrité. Cependant, ne se contentant pas d'être estimé, l'écrivain est vaniteux, pédant et prétentieux. Nina résume bien le type de personnage : « grosses baudruches satisfaites d'elles-mêmes » (HA, p.89). Le romancier, de par sa vanité, se croit au-dessus de tout, dont le respect, les règles d'une conversation, d'un dialogue. Les interactions déviantes sont des dialogues où le principe de coopération est significativement enfreint. Soit Tach est volontairement obscur dans ses réponses, soit il ne répond pas, soit il répond quelque chose qui n'a rien à voir avec la question, soit sa réponse est d'une telle prolixité que le journaliste s'y perd, soit il interrompt quand bon lui semble son interlocuteur, soit, enfin, l'écrivain fait l'enfant en faisant semblant de ne rien entendre, de ne pas ouïr la question posée. Nina le lui fait d'ailleurs remarquer : « Savez-vous qu'il est extraordinairement difficile de vous faire répondre à une question ? Vous avez le talent de vous esquiver, de changer de sujet, de partir dans toutes les directions. » (HA, p. 115) Mais l'interruption reste l'arme privilégiée de Tach, qui veut contrôler le dialogue.

De surcroît, tel un maître, il donne des ordres aux journalistes, comme « Disparaissez » ou « Sortez immédiatement ! » (HA, p. 23) La forme impérative se fait d'autant plus

retentissante et nous fait davantage sentir la grandeur et l'importance de l'écrivain lorsqu'elle se retrouve deux fois dans la même phrase : « Profitez donc du répit qui vous est octroyé et contentez-vous de ma voix... » (*HA*, p. 10) Misanthrope, il n'a d'égard pour personne, croit n'avoir rien à perdre et pense sincèrement que tout lui est permis. C'est pourquoi il est méchant et dit en toute sincérité à un journaliste qu'il le prend naturellement pour un imbécile (*HA*, p.44). Il est mesquin et fait sentir ses interlocuteurs comme de vrais idiots en usant d'ironie et de mauvaise foi. Par exemple, le journaliste désire en savoir plus sur l'enfance de Tach, ce dernier dit n'en avoir jamais eu. Le journaliste affirme : « Vous avez eu des parents quand même. » (*HA*, p. 64), pour exhorter l'écrivain à discourir du temps où il était enfant, mais Tach lui répond avec mesquinerie : « Vous accumulez les intuitions géniales, jeune homme. » (*HA*, p. 64) De plus, il est d'une méchanceté sans borne et gratuite envers Nina. L'écrivain misogyne lui dit : « Et il y a un exercice qui me fait particulièrement jouir : humilier les femelles prétentieuses, les merdeuses dans votre genre. » (*HA*, p. 89) Ceci est un exemple du plaisir que prend l'écrivain à écraser les gens et de l'aversion qu'il a envers les femmes. Il se frotte même les mains à la suite de sa première interview, « comme un stratège heureux » (*HA*, p. 39) d'avoir mené le journaliste à évacuer sur le trottoir ce qu'il avait dans l'estomac. D'ailleurs, Nina explique le succès de l'auteur par sa tyrannie. On ne le lit effectivement pas et sa gloire reposerait uniquement sur la terreur qu'il inspire aux âmes naïves.

Il se voit comme une entité, parle de lui à la troisième personne : « Quand on est bête comme vous, on ne vient pas harceler Prétextat Tach » (*HA*, p. 23) et « Apprenez, petite dinde, que rien n'est difficile à écrire pour Prétextat Tach » (*HA*, p. 123) ou il se désigne comme un prodige : « Un des plus grand écrivains du siècle vous fait l'honneur démesuré de vous dire qu'il a besoin de vous, et ça ne vous suffit pas? » (*HA*, p. 88) Nina lui fait remarquer qu'à l'âge de quatorze ans il était déjà Prétextat Tach, c'est-à-dire un monstre, constat dû à cette idée saugrenue qu'il avait de ne jamais entrer dans l'adolescence et ce que cette résolution a engendré. Tach ajoute qu'il avait déjà une âme de titan (*HA*, p. 109). Il dit qu'à vingt ans il était déjà « imberbe, obèse, mystique, génial, trop gentil, laid, suprêmement intelligent » (*HA*, p. 45). Il avait souligné auparavant qu'il a déjà été petit, mais pas enfant : « J'étais déjà Prétextat Tach. » (*HA*, p. 64) Ce nom, plus qu'un nom propre, renferme toute

l'immensité de l'écrivain, son caractère de titan et de monstre. C'est comme s'il a toujours été un personnage de roman avec toute la démesure que cela peut engendrer. Un des journalistes fait même remarquer à ses collègues la fulgurance de la colère de l'écrivain, combien il est un grand homme admirable par sa rage contenue, en comparant Prétextat Tach à un empereur chinois (HA, p. 24). Ne connaissant pas encore le personnage, les journalistes sont transis d'admiration pour le génie, par la réputation qui précède l'écrivain. Mais plus tard, Prétextat Tach régresse dans l'estime des journalistes, parce qu'il dit trop de vérités laides, parce qu'il est trop impudique. Nous pouvons constater ici la critique faite à l'endroit de l'homme qui préfère se laisser bercer dans ses illusions et dans un simulacre de beauté. Les gens ne veulent pas voir la laideur du monde en face, dans sa vérité sans fard.

Sans aucun doute l'écrivain se voit comme un génie, car à plusieurs reprises il le souligne à son interlocuteur : « Il ne manquerait plus que ça. Former de braves gens à me rencontrer ! Une discipline qui s'appellerait "l'Art d'aborder les génies" » (HA, p. 27, 28) ou par cette gradation qu'il emploie à son endroit : « ...un vrai, un pur, un grand, un génial écrivain comme moi... » (HA, P. 55) et « Seuls comptent les goûts des génies, comme Victor Hugo et moi. » (HA, p. 136) Prétextat Tach se mesure en effet aux classiques, se mettant même parfois au-dessus d'eux car il ne souffre pas d'être comparé à Madame de La Fayette, auteure dont il expurge l'oeuvre : « Vous n'allez pas me comparer à cette midinette ? » (HA, p. 36) Il dit qu'on ne retrouvera aucune page superflue dans son oeuvre, contrairement à *La princesse de Clèves*, qui est un excellent roman, mais beaucoup trop long. Il se compare également à nul autre qu'Homère pour expliquer la théorie de son succès (HA, p. 55). Plus encore, il se voit tel un Christ qui, par son écriture, est un bienfaiteur pour l'humanité. Sa vie fut un long sacrifice et celui du Christ en comparaison n'est rien, car sa passion a duré cinquante années de plus et son apothéose sera plus grande et plus douloureuse qu'une banale crucifixion (HA, p. 46).

Atteint du rare et redoutable syndrome d'Elzenveiverplatz, appelé aussi « cancer des cartilages », l'écrivain ressent cette condamnation « comme un anoblissement inespéré » (HA, p. 8). Il faudrait voir dans l'origine de ce cancer un accident génétique, qui fait de l'écrivain un être condamné dès la naissance, tel un héros tragique. L'onomastique du nom de

Tach nous laisse également sous-entendre cette analogie, en évoquant la marque qui salit, ce qui atteint à l'honneur et est déplacé : une tache. Ce qui n'est pas dépourvu de sens pour un meurtrier. En se comparant aux héros mythologique, Tach se donne une grande importance, se voit comme un être spécial et unique, qui passera à la postérité et marquera les mémoires. D'ailleurs, il se considère comme un écrivain à part des autres. Il ne souffre pas d'être comparé aux autres écrivains : « Est-ce que, par hasard, vous oseriez me comparer aux plumitifs que vous interrogez d'habitude ? » (HA, p. 16) Il semble dire qu'il est le seul bon écrivain sur terre, qu'il y a lui et les écrivains médiocres qui sont les autres. Il se prélassé dans sa mauvaise foi en affirmant qu'il est plus malin qu'eux parce qu'il a publié de son vivant un roman inachevé : « ... [il] reçoit, de [s]on vivant, des honneurs dont les écrivains ordinaires ne jouissent qu'à titre posthume. [...] de la part d'un grand écrivain reconnu, un roman inachevé, c'est le comble du chic. » (HA, p. 116)

2.1.5 « Artiste pur »

Prétextat Tach a compris les rouages du champ littéraire, tout en restant un « artiste pur ». Il veut faire croire que ce roman inachevé serait une stratégie pour se donner davantage de pouvoir symbolique, comme cette assertion le confirme : « Ça fait très “ génie arrêté dans sa course ”, “ crise d'angoisse du titan ”, “ éblouissement face à l'indicible ”, “ vision mallarméenne du livre à venir ” — enfin bref, ça paie. » (HA, p. 116) De même Prétextat sait qu'une controverse suscite la curiosité et, par conséquent, les ventes. Il avoue n'avoir rien à craindre que son crime soit connu. Il ne craint pas la justice, encore moins sa réputation posthume : « Elle n'en sera que plus grandiose. J'imagine déjà les devantures des librairies : “ Prétextat Tach, le prix Nobel assassin. ” Mes bouquins vont se vendre comme des petits pains. Ce sont mes éditeurs qui se frotteront les mains. » (HA, p. 114)

D'ailleurs, un des moments privilégiés de narration nous montre l'absurdité de cette loi. Le narrateur, à la toute fin, souligne : « Les voies qui mènent à Dieu sont impénétrables. Plus impénétrables encore sont celles qui mènent au succès. Il y eut, suite à cet incident, une véritable ruée sur les œuvres de Prétextat Tach. » (HA, p. 181), voulant démontrer que le

succès dû à cette controverse autour de l'écrivain est insensé. On remarque ici une critique à l'endroit du champ littéraire, envers les lecteurs naïfs. On devrait se procurer un livre pour ce qu'il est et non parce que son auteur a été mêlé à des faits inusités et médiatisés. Bref, Tach avait déjà compris, comme la majorité de la population moyenne et plus cultivée, ce qui s'ensuivrait.

Prétextat Tach n'est donc pas en marge de l'institution, car il a publié, il a un attaché de presse, il a un éditeur et il rencontre des journalistes. Toutefois, Prétextat fait partie de la catégorie des écrivains de *l'art pour l'art*. Malgré son Nobel, il est tout de même indifférent au succès et aux verdicts du marché. Il est imbu de lui-même, mais cela n'est pas en corrélation avec le succès public, puisqu'il n'a aucune estime pour les lecteurs. Il n'a fait qu'écrire durant trente-six années, sans se préoccuper de la publication ou de la promotion de ses romans. Il a un secrétaire, Ernest Gravelin, qui s'occupe de tout ce qui concerne la « mercantilisation » de son oeuvre, comme vider ses tiroirs, rencontrer les éditeurs et faire une sélection draconienne entre la masse de journalistes qui désiraient interviewer l'écrivain. Avant ce décès imminent, Tach n'avait jamais accordé d'interview. Ernest Gravelin est celui qui s'occupe de « construire [sa] légende » (HA, p. 14), comme le fait remarquer Tach à un journaliste qui témoignait n'avoir jamais cessé d'entendre parler de lui, bien que l'écrivain affirme avoir cessé d'écrire depuis vingt-quatre ans.

En résumé, Tach n'a fait que se consacrer à l'écriture, sinon à la nourriture. Il n'a pas fréquenté les cercles littéraires ni les journalistes ou autre moyen de promotion. Il affirme lui-même avoir écrit, dans l'abjection et la solitude, par pure bonté, non pour être accueilli dans les salons. Son oeuvre est « boursouflée de méchanceté », parce qu'il a écrit par pure bonté et qu'« un bienfait qui dit son nom n'est jamais désintéressée » (HA, p. 48). L'écriture est davantage une passion qu'un métier et le livre qui est édité devrait ensuite se suffire, comme Prétextat l'explique au premier journaliste qui se demande pourquoi Tach répugne à parler de ses romans (HA, p. 16).

Pour Prétextat, en dehors du fait d'écrire pour soi, cela relève du domaine des faux-semblant, du jeu, de la mauvaise foi et du snobisme littéraire : « Enfin, je constate avec un

soulagement un peu sénile que le monde littéraire n'a pas changé : c'est encore le triomphe de ceux qui font semblant d'avoir lu Machin. » (HA, p. 32) Il rit des étudiants qui font des thèses sur lui, parce qu'ils désirent se montrer intelligents en créant des titres sophistiqués et dont le contenu des thèses est la banalité même. Ou encore ces « spécialistes tachiens » qui trouvent des raisons justifiées à l'auteur d'agir ainsi lorsque ce dernier tient des propos racistes, lesquels sont en contradiction avec ses opinions profondes (HA, p. 7).

De plus, Tach ne se plie à aucune loi du genre. Il souhaite être original et se démarquer. Mais encore, il faut éviter les lieux communs puisque ce sont des choses que les gens savent déjà. Il faut réveiller les âmes en leur montrant les choses sous un autre jour. Prétextat affirme que dès que ce n'est plus lui qui agence les choses, les tableaux prennent une tournure du dernier mauvais goût et c'est pourquoi, dans son *Hygiène de l'assassin*, il ne pouvait retranscrire la suite des événements après la mort de Léopoldine, puisque la scène était « d'un kitsch digne d'un plumitif de troisième zone » (HA, p. 156). Il a « répugné à démythifier [son] splendide roman par ce lamentable épilogue. » (HA, p. 158) De même qu'il ne pouvait terminer son roman par l'incendie au château, ce qui aurait endommagé selon lui une « cohérence hydrique » (HA, p. 157). Coupler l'eau et le feu est un dualisme banal qui tient de la pathologie. Ces exemples nous montrent à quel point l'auteur recherche la beauté et désire éviter ce qui est commun et trivial. Cette constatation jointe aux précédentes confirme que Tach fait partie de la classe des écrivains purs, du circuit restreint, et non des écrivains de la grande production, et ce, malgré le succès imminent de l'auteur. Ce qui n'est pas sans rappeler la position ambiguë d'Amélie Nothomb qui semble être transposée dans *Hygiène de l'assassin*.

2.2 Production de la croyance (journalistes, éditeurs et intellectuels)

S'il veut parvenir à la visibilité, condition de lisibilité, l'écrivain doit se choisir un masque, se doter d'un florilège de fantasmes à offrir aux lecteurs, pour qu'il soit visible de loin, avec cet emblème, cette image construite. Amélie Nothomb avait compris qu'elle devait se laisser capturer par l'image en créant cet écrivain obèse intransigeant, misogyne et

misanthrope. Ses propos sont virulents et ne passent pas par mille et un détours. C'est cette même langue bien pendue que Tach emploie parfois à l'endroit des journalistes, leur lançant des répliques assassines ou leur posant des questions dans le but qu'ils se sentent idiots et pour les désarçonner, surtout dans le domaine de la littérature.

Nothomb, quant à elle, ne se paie pas la tête des journalistes, ayant « décidé de jouer sans états d'âme un jeu qui ne méritait aucune considération profonde⁴⁷ », celui de l'édition et de la promotion de ses livres. En mettant de tels propos dans la bouche de Tach, elle vise les auteurs qui jouent la carte de la profondeur blessée et elle tient à leur rappeler que personne ne les a obligés à publier. Nothomb a critiqué à plusieurs reprises les écrivains français qui narguent les journalistes, parce qu'ils sont convaincus d'être de si grands artistes qu'ils ne voient pas pourquoi ils devraient s'expliquer⁴⁸ et se conduisent comme des « grandes gueules⁴⁹ » qu'il faut honorer.

D'un autre côté, l'attitude méprisante de Tach n'est pas si incompréhensible puisque les quatre premiers journalistes dépeints dans *Hygiène de l'assassin* sont tous bêtes à divers degrés. D'ailleurs, la critique envers les journalistes passe surtout par ceux-ci car Nina est d'une autre nature. Le premier signe de cette distinction se manifeste dans le fait qu'elle est la seule journaliste à qui l'auteure a donné un nom. Les autres ne sont que des symboles où leur condition de journaliste est mise en avant plan pour être critiquée. D'abord, ils sont des êtres flagorneurs et, par le fait même, hypocrites. Tach dit, à ce propos, au deuxième journaliste : « Vous êtes flatteur comme un sycophante, monsieur. » (HA, p. 32). Ce dernier ne perçoit par le caractère péjoratif de la comparaison et en semble même flatté. Le quatrième journaliste, quant à lui, fait montre de fausse pudeur en proposant à Tach de ne pas révéler au lecteur qu'il est encore vierge. Comme si cette révélation appartenait davantage à la vie privée de l'auteur que ce que le journaliste lui avait demandé auparavant. Manière de se

⁴⁷ Zumkir, p. 173.

⁴⁸ Michel Berto, *Bruxelles, ma région* (n°2), décembre 2000. In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/bxlregion.htm> (Page consultée le 26 septembre 2003)

⁴⁹ *Christiane Charette en direct*. Novembre 1999. Montréal, Société Radio-Canada.

montrer généreux envers Tach et « lèche-culs » (HA, p. 79), comme lui dit crûment Prétextat. Ils sont tous de cette espèce qui flatte hypocritement pour séduire l'idole comme le prouve le premier journaliste, qui note dans son carnet que Tach accueille bien les compliments, dans le but de ne pas oublier de le flatter encore et davantage. Cela témoigne également d'une écriture impressionniste et insignifiante, car il laisse la matière intéressante s'enregistrer sur son magnétophone. Le quatrième journaliste veut que Tach soit le plus précis possible dans ses affirmations, lui demandant des définitions méthodiques et précises. Tach trouve les journalistes vulgarisateurs (HA, p. 67). On nous les montre comme incapables de réfléchir par eux-mêmes et de poser de bonnes hypothèses. On semble vouloir nous dire que le journalisme n'est pas très crédible comme métier. Le journalisme est dépeint comme avide de sensationnalisme, sorte de *fast-food* de l'écriture où tout est vite consommé et oublié, car un autre fait sensationnel doit être traité et diffusé. On ne prend même plus la peine d'écrire, on enregistre : « Si vous preniez des notes comme un journaliste honnête, vous pourriez censurer les horreurs séniles que je vous raconte. » (HA, p. 35)

En plus, ce même journaliste démontre ses piètres qualités de lecture en exposant à Prétextat son analyse à la limite du fantastique. Il semble dénué de tout sens critique et être seulement à l'affût d'une révélation croustillante qui ferait mousser les ventes de son journal. Par exemple, Prétextat lui confesse qu'il a cessé d'écrire et qu'il vide ses tiroirs. Le journaliste ne trouve rien d'autre à faire que de s'exclamer de joie, de trouver cette révélation extraordinaire, plutôt que de chercher la cause de cet abandon. Le troisième journaliste, quant à lui, est, selon Tach, « un répertoire de lieux communs » (HA, p. 45), usant de « terminologie de roman de gare », laissant une fois de plus sous-entendre que les journalistes n'ont pas de style et d'originalité. Ils sont des gens communs qui écrivent des choses communes pour des gens communs.

D'ailleurs, dans le paratexte auctorial résumant l'histoire, le narrateur nous présente les journalistes comme des « parasites vivant aux crochets des créateurs dont ils n'ont pas lu une ligne » (HA, p. 3), et plus tard il appelle l'un d'eux « cracheur de soupière » (HA, p. 51). Sans être mis dans la bouche d'un personnage, ces remarques dépourvues d'objectivité font davantage autorité. Les journalistes qui interviewent Tach ne sont pas intéressés à la

littérature. Ils se penchent sur l'actualité, se concentrent sur ce qui fait la manchette, dans le but de vendre des articles et de faire de l'argent : « Nous sommes le 15 et la nouvelle de votre cancer est tombé le 10. Vous avez édité vingt-deux gros romans, il aurait été impossible de les lire en si peu de temps, surtout en cette période tourmentée où nous guettons les moindres informations du Moyen-Orient. » (*HA*, p. 33) Ils préfèrent lire des biographies, des brochures et des résumés pour se préparer à rencontrer l'écrivain, ce qui semble moins lourd intellectuellement et surtout plus rapide. Contrairement à Nina, aucun des journalistes ne s'est donné la peine de lire les romans de Tach et de faire des recherches sur le terrain ou dans les archives pour en savoir plus long sur son enfance, dont on ne parle pas dans les biographies.

On nous montre les diverses instances de la production de la croyance comme des rapaces quasi prêtes à tuer pour faire le plus d'argent, pour être les premières à détenir l'information, le meilleur scoop : « Déjà les biographes veillaient au grain. Les éditeurs armaient leurs bataillons. » (*HA*, p. 8) Prétextat est lucide face à ce désir de révélation et se joue des journalistes : « Rassurez-vous, vous l'aurez, votre scoop » (*HA*, p. 37), ce qui cause, dans le contexte, un effet humoristique qui ne peut laisser le lecteur impartial. Sans toutefois pencher du côté de Tach, le lecteur est forcé de réfléchir au phénomène.

Les intellectuels, quant à eux, se demandent si ce succès est légitime et si Tach n'est pas l'héritier de créateurs méconnus. Ils citent quelques noms ésotériques à l'appui, dont ils n'ont eux-mêmes pas lu les œuvres, ce qui leur permet d'en parler avec pénétration. Les journalistes comme les intellectuels sont très portés sur le paraître. Ils utilisent des termes qui paraissent dans le vent comme « soft idéologie » et « idéologie light » (*HA*, p. 39), mais qui sont vides de sens. Malgré que l'on dresse un portrait à faire peur de Tach, les journalistes ne veulent pas être rassurés quant à cette future rencontre. Ils « ne voulaient pas guérir d'une peur qu'on leur envoyait : elle leur conférait une aura de correspondant de guerre. » (*HA*, p. 9) Dans le café, ensemble, les journalistes empruntent à tour de rôle le masque de l'intelligence. Ils sont condescendants envers leur collègue, faisant croire qu'eux ont compris le grand Tach, jusqu'à ce que soit arrivée leur heure : « Le génie ne souffre pas la remarque, objecta un collègue avec autant de hauteur que s'il avait été Tach lui-même. » (*HA*, p. 51) Mais encore,

les journalistes font parfois semblant de comprendre les phrases nébuleuses de Tach. Amélie Nothomb attaque à cet endroit, une fois de plus, avec férocité, le snobisme littéraire et l'hypocrisie du milieu. Elle le fait d'une manière tout à fait prémédité, puisqu'elle a compris, tout comme Tach, le fonctionnement de la machine littéraire : « Tous ces facteurs concourent à assurer à cette agonie un retentissement exceptionnel. Pas de doute, c'était un succès. » (*HA*, p. 9) L'auteure expose la machine publicitaire qui participe à créer un engouement et une attente chez le public.

En outre, on nous présente cette organisation comme autonome et indispensable au fonctionnement du champ littéraire : « Il n'y eut pas un organe de presse au monde pour ne pas se scandaliser de la médiatisation de cette mort prochaine. » (*HA*, p. 8), en laissant sous entendre que ce sont diverses parties du corps d'un être vivant ou comme étant les éléments indispensables au bon fonctionnement d'une machine. Néanmoins, cette organisation nous est montrée comme étant de mauvaise fois et hypocrite, puisque malgré ces autocritiques, l'écrivain a reçu plusieurs propositions et les rares reportages des journalistes sélectionnés étaient très attendus, « conformément aux loins de l'information moderne » (*HA*, p. 8). En créant de tels journalistes, Amélie Nothomb critique la part d'incompétents qui posent des questions impertinentes, comme sur la vie privée des écrivains. Cela vient rejoindre son opinion quant au fait que nous ne devrions pas voir le visage des écrivains sur les livres. Ce devrait seulement être le texte qui compte et rien d'autre et surtout pas l'apparence de l'écrivain, ses habitudes de vie ou son mets préféré. Par exemple, le deuxième journaliste qui interroge Tach est obsédé par ce que l'écrivain mange. Il semblait avoir bien commencé en faisant remarquer que la gastronomie et la digestion étaient au cœur de ses romans, mais ce n'était là qu'une introduction pour amener Tach à ébaucher les étapes digestives d'une de ses journées habituelles. L'écrivain est bien sûr obèse, mais c'est avant tout en tant que prix Nobel de littérature que le journaliste l'interviewe. Prétextant Tach lui dit qu'il rêve d'un autodafé de son œuvre entière, mais le journaliste ne lui demande pas pourquoi. Au lieu de percevoir la pertinence de cette révélation et d'en rechercher la cause, il ne veut pas changer de sujet (bien que ce dernier traite de la littérature) et désire continuer à interroger l'écrivain sur ce qui l'obsède : la nourriture. Le journaliste passe sans cesse à côté des sujets qui seraient davantage appropriés. Un des collègues du journaliste lui fait remarquer son erreur :

« Quand on a la chance d'interroger un tel génie, on ne lui parle pas de bouffe. » (*HA*, p. 39) Mais le narrateur souligne que les autres journalistes auraient abordé « les mêmes sujets, certes stupides, mais obligés » (*HA*, p. 39). Ce qui est un autre jugement envers ce métier qui est trop souvent axé sur la personne de l'auteur. On veut quérir une révélation inédite extraordinaire sur sa vie et non sur son œuvre.

Ce phénomène s'explique par le fait que les journalistes sont des intellectuels mondains non indépendants. Ils doivent se plier à la demande et la majorité des lecteurs aime ce genre d'article. Le premier journaliste exprime bien cette affirmation lorsqu'il explique à Prétextat pourquoi il fait ce métier : « Je suis journaliste parce qu'il y a une demande, parce que des gens s'intéressent à mes articles, parce qu'on me les achète, parce que cela me permet de communiquer une information. » (*HA*, p. 23) Il se défend de cette affirmation en disant qu'« il faut bien vivre ! » (*HA*, p. 22), ce qui montre qu'il n'est pas indépendant, qu'il est contraint. Plus tard, un des journalistes affirme qu'il a choisi de pratiquer ce métier parce qu'il ne pouvait pas être Prétextat Tach. Le narrateur précise qu'il n'était pas le seul qui aurait voulu être à la place de l'auteur pour vivre éternellement au travers son œuvre (*HA*, p. 51). Cette affirmation laisse sous-entendre qu'on devient journaliste, où l'écriture est secondaire et « l'information » primaire, à défaut de savoir créer et d'avoir du talent. Cela fait du journalisme un métier de second plan où le fond l'emporte de loin sur la forme.

Contrairement à l'écrivain qui est libre et travaille dans la solitude, le métier du journaliste oblige ce dernier à côtoyer des gens puisque être journaliste « c'est se mêler des affaires des autres » (*HA*, p. 64). Mais encore, les journalistes se tiennent en bande, se retrouvant après chaque interview dans le café d'en face. En effet, lorsque le quatrième journaliste dit à Tach que le métier d'un journaliste est d'être fortement indiscret, Tach lui fait remarquer que de parler au nom de tous les journalistes est un réflexe de caste, typique des couards (*HA*, p. 78). Quand cela les arrange, les journalistes se tiennent, mais sinon ils veulent se distinguer des autres. C'est ce qui signifie qu'ils ne sont pas solidaires, puisqu'ils donnent raison à Prétextat suite à l'écoute des bandes d'enregistrement de leur confrère de travail : « ...les collègues, chiens comme des humains, ne manqueraient pas de donner raison au romancier, de l'admirer... » (*HA*, p. 25) En comparant les journalistes à des chiens,

l'auteure met en évidence leur côté soumis au maître, qui est ici Prétextat. Ils flattent Tach même en son absence et prétendent être meilleurs que le journaliste précédent, chacun y allant de sa réplique, démontrant leur snobisme littéraire : « Tu lui as parlé littérature comme un manuel scolaire. [...] Pourquoi as-tu voulu l'identifier à l'un de ses personnages ? C'est tellement primaire. » (HA, p. 25) Ils adressent au collègue revenu penaud de son interview des sourires de condescendance. L'auteure nous dépeint, au cours des quatre premières interviews, l'hypocrisie, la bêtise arrogante et le snobisme d'un type de journalistes.

2.3 Lecteur idéal

Cette bêtise et cette ignorance des journalistes servent une autre opinion de Nothomb, qui exige qu'une lecture soit carnassière. Tach réussit à démasquer et, par le fait même, à humilier les journalistes qu'il considère comme des parasites, en constatant, entre autres, qu'ils ne semblent pas marqués par la lecture de ses romans, bien que ces derniers tentent de faire croire à l'écrivain qu'ils ont lu son œuvre : « Je reconnais à l'instant les gens qui m'ont lu : ça se lit sur leur visage. Vous, vous n'aviez l'air ni accablé, ni guilleret, ni gros, ni maigre, ni extatique : vous aviez l'air sain. » (HA, p. 33) Tach les démasque parce qu'il croit profondément que la lecture modifie les composantes de l'être humain. Le romancier croit qu'on ne peut être le même après avoir lu un livre et qu'on n'est pas le même selon ce qu'on lit. Si on reste identique, c'est qu'on aura lu et qu'on saura de quoi il s'agit dans le meilleur des cas, mais sans plus.

Prétextat dit que son écriture est nocive et que, pour cette raison, quelqu'un qui lit vraiment un de ses romans devrait avoir envie de se suicider. D'ailleurs, nous constatons, à la fin du roman, qu'il n'avait pas tout à fait tort car Nina, à la suite de sa lecture d'*Hygiène de l'assassin*, devient meurtrière et renaît sous un autre jour. Cet acte final la fait elle-même assassin, mais la délivre également. Elle a changé, certainement. Elle se considère comme une des rares personnes qui a lu les vingt-deux romans de l'écrivain. Cette lecture, à la surprise de Prétextat, ne l'a pas ennuyée, car elle s'est amusée à le voir si bluffeur et de

mauvaise foi en donnant à des « parenthèses brillamment creuses, solennellement délirantes, les apparences de la profondeur et de la nécessité » (*HA*, p. 94).

Prétextat Tach n'a jamais eu la chance, si ce n'est en lisant Céline, de reconnaître chez un autre être humain des traces de son œuvre. Il croit que personne n'a vraiment lu ses romans, par instinct de conservation, car il considère sa littérature très nocive. Sa théorie pour expliquer son succès est complètement farfelue. Il croit que les lecteurs l'ont pris en grippe et, comme ils ne le lisent pas, ils le trouvent reposant et sympathique. Ce qui est plutôt absurde pour un Nobel de littérature qui jouit d'un tel succès. De plus, André Belleau signale que le public et la critique sont les instances concrètes les plus déterminantes de l'institution littéraire⁵⁰. Mais si nous étudions le phénomène du point de vue de ce qu'est pour Tach un vrai lecteur, cette contradiction entre ce succès et cette absence de lecteur nous semble plus limpide et surtout moins absurde. En effet, puisque Tach critique la manière de lire des gens qui forment cette société. Fabienne Arduš écrit : « Prétextat est à la recherche de la substance de la langue : Il réclame une lecture carnassière et non métaphorique. Les mots ce sont les belles matières. Il faut détruire le style pour atteindre la substance [...]. Le sens naît de la forme et non l'inverse. ⁵¹ » Nous avons pu à ce propos constater, lors du chapitre précédent, qu'Amélie Nothomb est d'accord avec son personnage à ce niveau, que la forme détermine le sujet et que son œuvre encode un type de lecture « carnassière ». En ne privilégiant pas un point de vue plutôt que l'autre, le lecteur se doit d'avoir une lecture responsable. Il lui appartient d'interpréter et de coécrire l'œuvre. Fabienne Arduš fait remarquer que le texte de Nothomb est « un texte phatique », puisque après le départ de Nina, à la toute fin du roman, l'auteure omnisciente-Nothomb reste démunie dans l'attente d'un lecteur-idéal qui viendrait prendre la place de Nina « dans la trame du filet qu'elle a patiemment tendu » pour étrangler les cartilages de son texte⁵².

Nina est la seule qui a su voir la vérité dans l'œuvre qu'elle avait sous les yeux en lisant *Hygiène de l'assassin*. Pour Tach, l'acte d'autoaccusation qu'est ce roman inachevé était un

⁵⁰ Belleau, p. 159.

⁵¹ Arduš, p. 156-157.

⁵² *Ibid.*, p. 164.

test envers les critiques novices, les étudiants masochistes et les curieux qui lisent les livres qu'ils achètent, qui n'y ont vu finalement que des métaphores. Ces derniers trouvent des symboles, enfilent cette combinaison, pour ne pas avoir à se salir avec la vérité qu'on met sous leurs yeux.

Toutefois, ce livre était classé comme un roman, une œuvre d'imagination, et c'est sans doute la raison pour laquelle personne n'a crié à l'assassin. Cela nous révèle que Tach a de la difficulté à faire la distinction entre le monde fictif et le monde réel, surtout quand il s'agit de ce livre. En effet, car lorsqu'il est question de *La Crucifixion sans peine*, autre roman de Tach, ce dernier affirme que le lecteur sait que c'est de la fiction (*HA*, p. 19). Plus tard, le romancier parle même de l'anus que doit avoir le lecteur pour se faire avoir par l'écrivain (*HA*, p. 68). Alors Prétextat sait qu'il y a un contrat de lecture établi entre lui et le lecteur, comme quoi ce dernier sait que ce qu'il lit est de la fiction, mais qu'il est tout de même prêt à y croire l'espace d'un moment.

Prétextat ne veut pas être lu par n'importe qui, comme ces journalistes analphabètes. Un des journalistes s'attire cette insulte lorsque l'écrivain découvre qu'il n'a lu que des brochures résumant son œuvre plutôt que de passer ce temps à lire ne serait-ce qu'une dizaine de pages de son œuvre. Il trouve réconfortant que « personne ne souille de son regard trivial les beautés auxquelles [il a] donné naissance, dans le secret de [ses] tréfonds et de [sa] solitude » (*HA*, p. 55). De plus, cette absence de lecteur lui donne l'occasion de tout se permettre, comme cet acte d'autoaccusation qu'est *Hygiène de l'assassin*. Il affirme que grâce à Céline, il aura été vraiment lu au moins une fois. Il ne voudrait être lu que par lui (*HA*, p. 59). Tach va jusqu'à dire que son rêve secret serait un bel autodafé de son œuvre entière (*HA*, p. 36). Le journaliste ne lui laisse pas le temps de s'expliquer, mais nous pouvons supposer que le sens de cette affirmation recoupe celui de la précédente : ainsi, personne ne souillerait ses beautés. Il se défend de publier par raffinement. Comme si sa côte symbolique était supérieure parce qu'il vend des millions d'exemplaires sans être lu.

Prétextat Tach fantasme sur un lecteur vierge de toute déformation, qui l'aurait lu sans combinaison ni grille de lecture, qui se trouve incarné ici par le personnage de Nina. Jacques

Dubois affirme qu'une position de lecture est requise par l'école : « C'est la lecture confirmante qui prévaut, avec ses nécessités particulières⁵³ », et c'est celle que Tach exècre. Bien que Nina ait analysé d'une certaine façon son oeuvre, comme lorsqu'elle dénombre les personnages féminins dans les romans de l'auteur, elle l'a fait sans grille de lecture, en s'appuyant seulement sur la mentalité du romancier, ses théories et son style. Mais, un instant, elle offusque Tach lorsqu'elle lui montre une contradiction entre ce qu'il a dit auparavant sur son oeuvre et ce qu'elle renferme en réalité. Prétextat la qualifie alors d'institutrice à qui il ne manque que des lunettes (*HA*, p. 95). Elle mérite ce titre parce que Tach critique sévèrement l'institution scolaire, qui ne peut concevoir que la contradiction soit une chose poétique, car elle érige tout en système et en dogme. Nina se rachète en lui disant qu'elle ne trouvait pas cette contradiction fâcheuse. Or, en plus d'incarner d'une certaine façon la lectrice idéale de Tach, elle est celle qui veut faire comprendre à l'auteur qu'il existe différents types de lecture et que cette diversité n'est pas un mal, mais plutôt un bien. Il y a là une ouverture pour le lecteur, qui peut prendre son parti entre l'opinion radicale de Prétextat Tach et voir en celle de Nina la vérité.

Nothomb véhicule une des postures typiques du poète maudit, reclus dans une solitude perpétuelle, incompris de tous. L'écrivain serait son propre lecteur idéal, car il sait comment il désirerait être lu. Tach affirme à ce propos : « ...je suis le seul à même de me comprendre. » (*HA*, p. 54) Prétextat lit comme il souhaiterait qu'on le lise, expurgeant les classiques de ce qu'il croit être de trop. Pour s'adonner à une telle pratique, il faut certainement être imbu de soi-même, mais il faut être également un lecteur actif, un lecteur qui réfléchit, qui s'attarde à la beauté du texte et à la nécessité des mots dans leur contexte. Tout comme l'a fait Nina, lectrice idéale, en voyant la différence de style entre *l'Hygiène de l'assassin* de Tach et ses autres romans. C'est le principal indice qui l'a mené vers la vérité. Tach est un lecteur qui lit vraiment et qui ne lit pas sans lire, juste pour dire avoir lu en entier ce roman, par snobisme littéraire. Céline a été un des seuls dont l'oeuvre n'a pas été expurgée par le romancier. C'est Céline qui ne cesse d'expurger Tach, dit l'auteur (*HA*, p. 59). Cette lecture aurait influencé Prétextat, elle aurait agi sur lui. Il dit d'ailleurs lire

⁵³ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Brussels, Éditions Labor/Fernand Nathan, 1986, p. 79.

comme il mange : « ...ça ne signifie pas seulement [qu'il] en [a] besoin, ça signifie surtout que ça entre dans [ses] composantes et que ça les modifie. » (*HA*, p. 56)

Tach a donc un peu lu durant ces vingt-quatre années sans écrire et il a choisi des classiques. Ce qui peut laisser sous-entendre qu'avant de se lancer dans autre chose, il faut s'imprégner de ces œuvres incontournables. Tach serait à ce niveau quelque peu endoctriné ou du moins traditionnel dans sa manière de percevoir les choses, de faire des choix. Ou alors c'est tout simplement parce que ces livres ont été reconnus comme tel parce qu'ils sont beaux. Prétextat signale qu'il préfère les livres de beauté plutôt que les livres à message : « ...les livres qui marquent et qui métamorphosent, ce sont les autres, les livres de désir, de plaisir, les livres de génie et surtout les livres de beauté. » (*HA*, p. 57)

Enfin, le romancier croit que la lecture doit être active, imprégner le lecteur et le faire réfléchir. C'est de cette manière qu'elle agit sur lui et le transforme. Tach n'aura jamais rencontré un tel lecteur de ses œuvres. Il n'est même pas certain que le jury du Nobel l'ait lu. Il croit que certains poussent la sophistication jusqu'à lire sans lire. La plupart des lecteurs ne lisent pas. Ce sont des hommes-grenouilles, puisqu'ils traversent un livre sans prendre une goutte. Seule la fine fleur des lecteurs est capable d'avoir une vision différente après leur lecture, mais c'est une chose encore rare. Le pessimisme de Tach envers la nature humaine est tel qu'il voit l'homme comme un lâche. L'homme préfère écouter la télévision parce que c'est moins exigeant que lire. Effectivement, Prétextat dit que dans ses débuts, dans les années trente, les gens le lisaient, car il répondait à leur attente. Les gens devaient s'occuper parce qu'il n'y avait pas de télévision. On lisait par désœuvrement et non par plaisir. Si on l'avait choisi, c'était pour expier. En 1945, les gens ont senti qu'ils avaient des choses à se reprocher et ses romans, « qui hurlaient comme des imprécations, qui regorgeaient d'ordure » (*HA*, p. 58), étaient comme une punition à la mesure de leur bassesse. Prétextat était tel un Christ permettant à l'humanité d'expier sa faute. Nous retrouvons à cet endroit l'idée de la littérature salvatrice. Mais il reste qu'aucun lecteur n'aura jamais vraiment su comprendre Tach, sauf Nina, incarnation de Léopoldine, partie de l'écrivain morte par lui, qui lui fera, par le fait même, connaître un dernier moment de communion, rompant un temps avec sa solitude éternelle.

2.4 Écriture et parole se rencontrent

Cette solitude est survenue dès que Prétextat a tué sa cousine et amante, Léopoldine. C'est un peu plus tard qu'il tente de pallier cette carence de l'amour et de l'enfance par l'écriture. Prétextat Tach écrit parce qu'il est à côté de la vie. Tach a commencé à écrire à l'âge de dix-huit ans et n'a cessé d'écrire entre vingt-trois ans et cinquante-neuf ans. Pendant trente-six années, l'écriture a été sa vie, l'essentiel de ses préoccupations. Prétextat était symboliquement mort, puisqu'il affirme : « La mort ne doit pas être un grand changement. » (*HA*, p. 15) C'est comme s'il voulait dire qu'il était déjà mort, surtout depuis qu'il a cessé d'écrire il y a de cela vingt-quatre ans. Par son assassinat, le romancier n'aura pas la chance de terminer le roman qui avait entraîné sa rupture avec l'écriture. Comme il n'y a plus de possible résurrection, il lui reste la mort. À défaut d'écrire, il doit mourir. L'écriture et la mort en ce sens suppléent à l'éternelle enfance. L'écriture fut un moment un lieu de refuge, un moyen de retrouver le paradis perdu.

En outre, Prétextat, après son assassinat, ne sera pas vraiment mort puisqu'il ne sera pas oublié. Pour le romancier, la véritable mort est l'oubli et il se défendait de garder Léopoldine en vie par sa mémoire. Ses romans garantissent à Prétextat une vie éternelle. L'auteur affirme qu'il est mort à dix-sept ans, lorsque Léopoldine est morte et qu'il a dû entrer dans la puberté. L'écriture l'a ensuite maintenu artificiellement en vie, puisqu'il dit au premier journaliste qu'il se sent peu depuis vingt-quatre ans (*HA*, P. 10). Malgré son attitude rébarbative envers les journalistes, Nina lui fait admettre qu'il se faisait une joie d'être interviewé, parce qu'il s'ennuyait depuis ces vingt-quatre années à ne pas écrire, à être seul la majorité du temps. La vocation d'écrivain amène ce dernier à s'éloigner du réel, à être voué à la solitude. Après la mort de Léopoldine et la mutation de son corps, il s'est reclus dans l'écriture en espérant trouver un autre idéal, tel un lecteur à même de le comprendre. Il n'a jamais cessé de croire que la puberté est le pire des maux, mais qu'elle peut être évitée. Après avoir créé son « hygiène d'éternelle enfance » à l'âge de quinze ans (vie aquatique, se nourrir du minimum, dormir au maximum deux heures par jour, etc.) l'adulte Prétextat perpétue et modifie cette hygiène : elle devient l'écriture. Son corps hideux a engendré le corps de ses textes, car s'il avait été joli il aurait fait autre chose qu'être écrivain, pour mettre à profit sa beauté. En ce

sens, la littérature se met ici en scène comme signe ou substitut d'autre chose : l'Éden que Tach a tenté tant bien que mal de préserver.

Durant ces trente-six ans passés à écrire, les jours se sont tous ressemblés. Prétextat Tach était tellement absorbé par l'écriture qu'il n'a même pas vu la guerre. L'écriture lui permet de rester hors d'atteinte des infections du monde réel. La littérature salvatrice vient à la rescousse de cette âme eseuulée, tout comme elle lui permet de se défaire, pour un temps, de son geste meurtrier par son acte d'autoaccusation *Hygiène de l'assassin*. Prétextat affirme : « Si j'ai écrit ce moment, c'est parce qu'il était impossible à dire. » (HA, p. 139) Comme s'il y allait d'une nécessité de se défaire de ce secret. Laureline Amanieux fait remarquer dans son article *La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb* : « L'écriture est l'exutoire par excellence, la catharsis des pulsions dionysiaques qui permet d'échapper à la folie, d'enfermer ses propres démons dans le cadre de la page.⁵⁴ » Écrire est purgatif, cet acte libère, est hygiénique : « ...il y a le mauvais goût sain et régénérant qui consiste à créer des horreurs à des fins salubres, purgatives, gaies et mâles comme un vomissement bien géré » (HA, p. 20). Écrire comme lire, c'est agir sur son corps, dit Laureline Amanieux, en parlant de l'univers nothombien⁵⁵. D'ailleurs, pour Tach, les mots sont des ingrédients et la syntaxe est l'amalgame idéal entre ceux-ci. La publication est un autre moyen de se vider, du moins de vider ses tiroirs. Aussi, Tach dit au journaliste que s'il avait lu *Viols gratuits entre deux guerres*, une de ses œuvres, avec ses tripes, il aurait vomi (HA, p. 47). Comme nous l'avons vu précédemment, lire doit agir sur l'organisme, entrer dans les composantes et les modifier, comme la nourriture.

L'écriture est organique, puisque Tach compare les caractéristiques d'un bon écrivain, entre autres parties du corps, aux organes génitaux mâles. En effet, Tach affirme que pour être un bon écrivain il ne suffit pas de bien écrire, d'avoir une bonne plume. Il faut des « couilles », qui sont la capacité de résistance à la mauvaise foi. Bien écrire requiert aussi une « bitte », qui est la capacité de créer, car certains écrivains ne sont que des copieurs. Cette

⁵⁴ Laureline Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Religiologiques*, printemps 2002, p. 143.

⁵⁵ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 252.

prouesse fait évidemment appel à la main, qui a aussi des lèvres, puisque certaines choses ne doivent pas être écrites. Cela n'a rien à voir avec la censure, car ce ne sont pas nécessairement les choses sales qu'il faut taire. Ces choses doivent être écrites plutôt, puisque c'est hygiénique, c'est sain. Nous retrouvons encore ici le côté salvateur de l'écriture, des mots qui délivrent des maux. Il faut aussi l'oreille, qui est la caisse de résonance des lèvres. Symboliquement, les oreilles servent à écouter les mots crier en soi. L'écriture a donc un corps prédisposé à la jouissance. Et bien que ce soient les organes génitaux males qui personnifient les caractéristiques d'un bon écrivain, cela ne veut pas dire que ce soit réservé à l'homme d'en être un. Les couilles dont Prétextat parle se situent au-delà des sexes. Nous pouvons constater après cette énumération qu'il n'est pas surprenant que Prétextat en vienne à faire de l'écriture une espèce de masturbation. L'écrivain dit écrire pour jouir, non pour chercher à communiquer, et constate : « ...n'est-il pas troublant que, pour l'écriture et la masturbation, c'est le même instrument – la main – qu'on utilise ? » (*HA*, p. 72) La jouissance la plus spécifique d'écrire se situe dans la main qui écrit. Prétextat lui impute pratiquement une volonté propre. Il personnifie la main. Tach a parfois l'impression, dit-il, que c'est sa main qui commande, qu'elle glisse toute seule sans lui demander son avis : quand elle crée ce qu'elle a besoin de créer, la main tressaille de plaisir (*HA*, p. 71). Le romancier semble nous dire qu'indépendamment de sa volonté c'est la main qui crée et c'est elle qui jouit.

Les mots, quant à eux, sont un langage cru, un médium davantage obscène que ceux utilisés par les peintres et les musiciens, qui parlent aussi d'eux-mêmes à travers leur oeuvres. Écrire « c'est le métier le plus impudique du monde » (*HA*, p. 17), étant la marque d'une jouissance passé. L'écriture, dit Tach, porte déjà en elle tous les germes de l'immoralité (*HA*, 69). Si l'écrivain écrivait sans jouir ce serait immoral, ce serait faire le mal pour le mal. La jouissance est la seule excuse de l'écrivain.

Outre le but de la jouissance, l'écrivain fait remarquer qu'il écrit en un sens pour comprendre, car il répond au premier journaliste : « Si je savais à quoi je pensais, je suppose que je ne serais pas devenu écrivain. » (*HA*, p. 11) L'écriture serait donc un moyen de chercher la vérité, de cerner le monde. En constante recherche, l'écrivain pose des questions,

mais n'y répond pas. Tach affirme d'ailleurs à plusieurs reprises : « ...mon métier consiste à ne pas répondre au question » (*HA*, p. 69), ce qui est une affaire de lèvres et de couilles. Pour l'écrivain, il y a des choses qui ne doivent pas être dites, qui appartiennent au lecteur de découvrir, de comprendre et qu'il appartient à l'écrivain de ne pas se laisser avoir par la mauvaise foi ambiante, qui consisterait à se prendre pour une pythie qui détient la Vérité ou encore qui serait de mentir aux lecteurs en ne leur montrant que les beautés de la vie, comme si la vie était une constante fleur qui éclôt.

Selon Amélie Nothomb, la démarche créatrice tiendrait de l'acte divin. On se sent dieu quand on écrit, parce qu'on a le pouvoir de celui qui crée, qui nomme les choses et les fait apparaître⁵⁶. Dans *Métaphysique des tubes*, elle compare le pouvoir du souvenir à celui de l'écriture qui peut faire revivre quelque chose ou quelqu'un :

[...] voir ce mot écrit te procure un plaisir similaire à la présence du chat, à son regard posé sur toi.[...] Si tu parviens à écrire les merveilles de ton paradis dans la matière de ton cerveau, tu transporteras dans ta tête sinon leur réalité miraculeuse, au moins leur puissance.⁵⁷

Elle décrit le monde tel qu'elle le voit. De son côté, Tach fait de même. Mais, désespéré comme il est, il décrit un monde dans la vérité de ses horreurs, de sa laideur et de ses infamies. C'est pourquoi il croit la littérature nocive. D'ailleurs, un fait à noter est que la principale jouissance d'écrire se situe dans la main qui écrit et de même pour la strangulation. Écrivain et assassin sont pour Tach synonymes. Ce sont deux aspects d'un même métier, deux conjugaisons d'un même verbe : le verbe aimer (*HA*, p. 115). Il est certain que tous les Nobel de littérature sont des assassins. Il énonce : « Oui, mes livres sont plus nocifs qu'une guerre, puisqu'ils donnent envie de crever, alors que la guerre, elle donne envie de vivre. Après m'avoir lu, les gens devraient se suicider. » (*HA*, p. 55) Il explique le fait qu'ils ne le fassent pas parce qu'on ne le lit pas. Or, si un lecteur à même de le comprendre existait ce

⁵⁶ Thiry, Benjamin. « Mémoire d'un jeune bébé dérangé ». In Lycos. Site hébergé par MultiMania [En ligne] <http://membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/opind.htm> (page consultée en septembre 2003)

⁵⁷ Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000, p. 127.

serait à lui que ses livres pourrait nuire le plus, car il est extrêmement triste de réaliser que l'on est aussi désespéré que son voisin. Effectivement, cela confirmerait qu'il y aurait une réelle cause au désespoir et que ce ne serait pas dû au seul caractère taciturne d'un individu.

Le romancier n'écrit pas pour ébranler les gens, mais pour les mettre face à l'horreur de la nature humaine et de la vie. Cette exacerbation de la laideur de l'humanité devrait faire régurgiter celui qui le lit au sens carnassier du terme. Tach compare plusieurs fois la littérature à une arme. Il croit que l'on devrait autant parler de « courses aux littératures » (HA, p. 54) que de courses aux armements, puisque « chaque peuple brandit son écrivain ou ses écrivains comme des canons » (HA, p. 54). Chaque nation veut montrer que sa culture est plus riche, que son peuple est plus brillant. L'écriture fout la merde à tous les niveaux, dit le romancier. Elle est la cause d'arbres abattus, d'argent dépensé, de la culpabilité de ceux qui ne liront pas les livres achetés, à la tristesse des imbéciles qui ne les comprendront pas, à l'ennui de ceux qui les liront et surtout à la fatuité des conversations qui s'ensuivront de leur lecture ou de leur non-lecture. Le pire est encore une fois le snobisme littéraire, forme de mensonge et de mauvaise foi, que Prétextat Tach exècre.

Toutefois, un livre vient changer la donne. *L'Hygiène de l'assassin* de Tach est basé sur sa propre histoire et raconte la beauté de l'enfance et de l'amour pur. Dans ce temps édénique, Tach n'avait d'autre papier que sa vie ni d'autre encre que son sang (HA, p. 108). Cette affirmation, redoublée de celle qui dévoilait que Prétextat se sentait mort depuis l'âge de dix-sept ans, nous laisse croire qu'écrire n'est pas vivre, mais que vivre c'est écrire. À cette époque édénique, Prétextat vivait et n'avait pas encore besoin de recourir à l'écriture. Dans ce sens, la littérature est basée sur la vie, subordonnée à elle. Sinon, ces deux entités forment un tout : la vie c'est l'écriture ; vivre c'est écrire. En effet, Prétextat a écrit cette époque de sa vie. Elle a été matière à littérature et, en ce sens, la vie est littérature. Donc si vivre c'est écrire une histoire, comme la citation précédente nous le laisse croire, et qu'écrire permet de rester en vie, du moins artificiellement, la réalité et la fiction se trouvent en un sens interchangeables. Du moins, la cloison entre les deux nous apparaît floue. Laureline Amanieux ébauche une réponse à ce phénomène : « ...il n'est plus possible depuis le début de l'adolescence d'atteindre le réel sans ce recours aux mots, comme s'il s'était produit

tragiquement une coupure irrémédiable entre Amélie et le réel, un gouffre que les mots permettent de traverser en funambule.⁵⁸ » Les mots, ingrédients sacrés, sont les terminaisons nerveuses qui permettent de voir et de sentir son corps sensible, d'accéder à une forme de réalité déformée, tout en restant hors d'atteinte du réel détesté par Prétextat, dont sa solitude et son corps d'adulte font partie. La réalité censée être juste pour les autres ne l'est pas nécessairement pour lui : « Archives, registres : c'est ça que vous appelez la réalité ? » (HA, p. 119) Il questionne l'écriture qui ne fait pas partie du registre poétique, qui appartient davantage au monde qu'il rejette. Si ce qui est écrit n'est pas nécessairement vrai, pour lui ce qu'il écrit fait partie de sa réalité. En marge du réel, Prétextat forge une réalité à la mesure de sa distorsion : que de laideur après avoir quitté l'Éden de son enfance. Prétextat vivait, enfant, dans un conte de fées et, adulte, il n'a jamais voulu se mêler réellement au monde extérieur.

Si Prétextat ne peut accéder au réel, c'est qu'au-delà de la fiction que nous lisons, Prétextat est un personnage, le personnage de sa propre histoire. Il vit emprisonné dans son appartement et dans son corps dont les yeux portent les œillères qui l'empêchent de distinguer nettement le réel de la fiction. Il se permet tout, comme l'auteur utilise à sa guise le personnage de son roman. Tel un héros tragique, il étrangle sa cousine qui était d'après sa perception souillée, se trouvant à son tour porteur d'une tache. Laureline Amanieux cite David Gascoigne : « ...le héros ne se soumet pas à des références traditionnelles morales, ou judiciaires, mais soumet la réalité à sa vision poétique des faits, une vision personnelle et imagée qui dépasse les simples apparences.⁵⁹ » Tach agit comme bon lui semble avec quiconque, se croyant le personnage principal d'une pièce de théâtre : « Partez, monsieur : je viens de finir ma tirade, alors, ayez le sens de la mise en scène, ayez le bon goût de partir. » (HA, p. 81) Mais encore, la vie se devrait d'être esthétique, à l'image d'une bonne pièce de théâtre. Nous pouvons constater la véracité de cette affirmation lorsque Nina fait ramper Tach et que ce dernier tente de la convaincre de l'absurdité de cette vengeance : « Théâtralement ridicule. » (HA, p. 168) Prétextat Tach est un de ces personnages, comme l'a affirmé Pierre Bourdieu, « qui vivent la vie comme un roman parce qu'ils prennent la fiction trop au sérieux

⁵⁸ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 253.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 291.

faute de pouvoir prendre au sérieux le réel⁶⁰ », ou de vouloir l'accepter tel qu'il est, ce que confirme Amanieux : « Peut-être les personnages ambivalents participent-ils d'un désir chez la romancière de refuser la médiocrité de la réalité...⁶¹ » Si Tach l'expose dans ses romans, à la face des supposés lecteurs, et est conscient des divers maux dont souffre le monde, lui ne fait pas partie de cette réalité et s'en libère en exacerbant la laideur dont il croit le monde infecté ou en magnifiant ses souvenirs.

La réalité est pour Tach un théâtre dont il est le jouet simultanément qu'il en est l'instigateur et le metteur en scène. Jouet du destin parce que, tel le héros tragique, il est condamné à sa naissance et promis à une mort qui ne saurait tarder. Il croit réellement qu'il était destiné à rencontrer un être tel que Nina, croit fermement à une destinée qui lui échappe : « Ne niez pas qu'un dénominateur étrange a dû orchestrer une pareille entrevue. » (HA, p. 161) Or, il agence tout de même les choses puisqu'il défie sa destinée en poussant Nina à le tuer avant même que son cancer des cartilages le fasse souffrir. Il affirme être le responsable de ce qui arrive et prédit comment les choses vont se passer après sa mort : « Sans moi, vous n'en auriez jamais été capable. Désormais, ô avatar, vous aurez accès aux divines initiatives des créateurs. » (HA, p. 179) Dans son Éden, il était déjà ce grand manitou qui régent les choses à sa guise : « Petit, oui, mais pas enfant. J'étais déjà Prétextat Tach. » (HA, p. 64) Il a poussé cette schizophrénie jusqu'à faire de lui un personnage d'un de ses romans et à se croire toujours le meurtrier de ce 13 août 1925 : « Le calendrier s'est arrêté depuis soixante-cinq ans et demi ! Nous sommes en plein été et je suis un bel enfant. » (HA, p. 153) Ce qu'il évoque se met à exister à ses propres yeux. Il enchevêtre le réel et la fiction qui a son souvenir pour point d'ancrage afin d'en faire une réalité fictive : « Depuis le 13 août 1925, ces mains n'ont jamais cessé d'étrangler. Ne voyez-vous pas qu'à l'instant même où je vous parle, je suis en train d'étrangler Léopoldine. » (HA, p. 154) Il n'a jamais arrêté de créer et crée à cet instant son avatar. Il lui permet de renaître en tuant la Nina qu'il a rencontrée.

⁶⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 539.

⁶¹ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 235.

Inévitablement, un lien se dessine entre Léopoldine et Nina, à commencer par l'amour que porte Tach à l'une et l'autre : « Tout est déplacé dans cette histoire, à commencé par l'amour que vous m'inspirez. » (HA, p. 174) Il déplace l'amour qu'il vouait à Léopoldine vers Nina et, par le fait même, permute la fiction et la réalité. Il boucle de cette façon le début de son roman inachevé avec une fin qu'il n'écrit jamais. Dans *L'écrivain imaginaire*, Roseline Tremblay cite Claudel : « Un auteur est un acteur toujours en scène et toujours préparé à utiliser ce qu'il sent.⁶² » Effectivement, Prétextat tresse les liens qui le mènent à découvrir la fin de son *Hygiène de l'assassin* : « ...regardez les doigts qui massent les cartilages, qui pénètrent le tissu spongieux qui deviendra le texte. » (HA, p. 174) Cette euphorie de la création amène Prétextat à se souvenir de ce jour. Cette réminiscence fait revivre ces moments enfouis. C'est alors que le romancier raconte au mode de l'indicatif présent ce moment fatidique de la mort de sa cousine, comme s'il y était. C'est à présent nous, lecteurs d'*Hygiène de l'assassin*, qui avons accès au *Hygiène de l'assassin* de Prétextat. Il raconte oralement ce livre qu'il dit avoir écrit parce que ce moment était impossible à dire : « L'écriture commence là où s'arrête la parole... » (HA, p. 139)

Or, l'écriture qu'il propose reste inachevée, béante. On assiste ici à la révélation de l'impuissance de l'écriture. Ce texte inachevé, affirme Arthus, est la preuve de l'accessoire de l'écriture, puisque la vie de Tach trouve son aboutissement en dehors de ce texte séminal⁶³. Il réussit à épurer sa vie non dans l'écriture, mais dans la mort. La restauration de l'équilibre, l'accès à l'éternité et à la totalité du temps sont à la portée de l'écrivain à travers son assassinat, seule véritable libération, et non dans l'achèvement de ce récit qu'il espère encore terminer. Prétextat doit sortir de l'écriture, car, comme l'histoire, elle est le lieu d'un mensonge. La réponse se trouve hors du texte et fait de ce dernier un surplus inutile qui n'est que l'expression d'une absence originelle, « la répétition d'un échec ancestral » et « la marque béante de son impuissance à rendre présent⁶⁴ ». L'écriture de Prétextat se révèle être « l'expression impuissante d'un désir qu'elle entretient sans jamais vraiment assouvir⁶⁵ ».

⁶² Tremblay, p. 97.

⁶³ Arthus, p. 160.

⁶⁴ *Op. Cit.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 161.

Laisser ce livre inachevé c'est démontrer l'impuissance de l'écriture à assouvir ce désir et à combler un vide. Selon Ardus, l'issue ultime face à la répétition de cette forme d'impuissance est le retour à la parole, parole seconde en l'occurrence⁶⁶.

La parole est le fil qui mène à la vérité. Nina, contaminée par le texte de Tach, fouille dans le pré-texte, c'est-à-dire les archives et le lieu de l'enfance de l'écrivain, mais c'est en interrogeant Tach qu'elle s'assure de ses suppositions qui se révèlent des faits confirmés. C'est le texte de Prétextat qui a amené Nina dans l'appartement de ce dernier, mais en tant que journaliste, Nina interroge. Prétextat tente de la convaincre du consentement de Léopoldine. Nina essaie de lui faire voir qu'il a peut-être magnifié ce moment ou qu'il a donné à sa subjectivité une forme d'objectivité, de réel intouchable. Nina est toujours sceptique, alors Tach se défend : « Écoutez, je suis mieux placé que vous pour le savoir, non ? [...] Merde à la fin ! L'écrivain, c'est vous ou moi ? » (*HA*, p. 138), ce à quoi Nina répond : « C'est vous, et c'est pour cette raison que j'ai bien du mal à vous croire ». Il propose donc à Nina de lui raconter de vive voix le récit et il demande à la journaliste si elle le croirait plus à ce moment. Déjà, l'arrivée de Nina a ébranlé l'écriture, donnant du moins plus de crédibilité à la parole, qui est plus près de la vérité que l'écriture où tout est fiction à divers degrés : « ...ça ne prouve pas que le reste soit vrai. Le reste est littérature, mademoiselle. » (*HA*, p. 118)

Nina incarne la parole qui questionne le texte, en l'occurrence Prétextat, qui devient à son tour parole et peut enfin se libérer. La parole de Nina délivre l'Autre, c'est-à-dire la mémoire de Léopoldine. On assiste donc progressivement à un renversement du code, à un bouleversement dans la distribution des forces. Pour Nina, comme pour sa créatrice Nothomb, la parole commence là où l'écriture s'arrête. Comme si Nina proposait à Prétextat un recommencement. De fait, à la fin du texte, l'avatar a pris la place du romancier et la boucle refermée est prête à recommencer. Le pouvoir du verbe est à l'honneur, puisque l'échange verbal, la voix, est la source de la métamorphose qui s'opère chez Prétextat et chez Nina. Prétextat est forcé de pénétrer dans l'univers de la parole auquel il n'avait jamais

⁶⁶ Ardus, p. 160-161.

accordé de crédit : « Les mots prononcés vont devenir plus puissants que les mots écrits, et Prétextat sous l'emprise de Nina va se voir obligé de rendre son pouvoir à la parole.⁶⁷ » Tach, exalté et libéré, affirme : « Je dis des choses qui s'accomplissent sous mes yeux à mesure que je les formule. » (*HA*, p. 176) Le pouvoir de l'oralité va jusqu'à amener l'interlocuteur à absorber les qualités de l'autre. Tach et Nina vont devenir perméables l'un à l'autre. D'ailleurs, toute confrontation dialogale implique un danger d'assimilation.

Si Nina contribue à révéler la défaillance de l'écriture et à faire tomber son masque, en incarnant la lectrice idéale, elle en dévoile, par le fait même, la puissance. En effet, puisque le pacte entre écrivain et lecteur a été respecté, et par là, l'entreprise de Prétextat n'est pas un échec. La destinée de Tach s'accomplit dans la mort certes, mais à travers ce pacte. Prétextat comptait sur Nina pour éclairer sa destinée et c'est effectivement elle qui l'aide, par la voie de la parole, et d'abord grâce à ses capacités de lectrice, à retrouver le sens caché du discours piégé. Cette mort mène également à la naissance d'un texte, celui que nous avons lu, celui qui est entre nos mains : « Même si l'essence du texte est la parole, c'est l'écrit qui va encore une fois enfermer et figer le verbe.⁶⁸ » Le texte de Nothomb est une matrice, car il est le lieu de naissance de Nina et de Prétextat. Nina vient au monde en supprimant la figure du créateur. La parole de Nina se transforme en acte. Elle n'écrit pas, mais elle se réalise au monde en mettant à mort un être humain coupable et repent, une incarnation de l'écriture : « Sa venue au monde vient donc d'un passage obligé par l'écriture.⁶⁹ »

L'équilibre se révèle impossible, car le pouvoir oscille continuellement entre la parole vive faite femme et l'écriture faite homme, entre la lettre vive et la lettre morte qui luttent en duel dans ce huis clos. Nous pouvons voir l'incarnation de ce combat en le dialogue entre Nina et Prétextat : « La construction du texte est une structure en abîme où parole et écrit se répondent sans fin.⁷⁰ » La seule arme de cette confrontation est le mot. Au commencement il y avait le verbe, puisque l'histoire commence avec Prétextat qui incarne l'écriture, qui n'a

⁶⁷ Ardue, p. 159.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 162.

jamais été autre chose qu'un texte. Du verbe à sa forme écrite, le lecteur voit les fondements de cette identité ébranlés par l'intrusion de la parole. La lettre vive vainc, car Nina, porteuse de la parole vive, étrangle Prétextat, comme un lecteur qui doit étrangler le cartilage verbal, le tissu spongieux qu'est le texte. Parce qu'elle est mouvance, la parole permet d'exprimer et de résoudre le paradoxe de la littérature. Toutefois, sans le texte premier, il n'y aurait pas eu de dénonciation — de l'impuissance et du pouvoir de l'écriture, de sa véritable nature et de la réelle condition d'assassin de Prétextat — et de résolution du paradoxe de l'écriture : « La parole (Nina) démontre que l'écriture n'est qu'un excédent, mais un excédent inévitable.⁷¹ » Or, vu le texte que nous avons entre les mains, la situation se trouve en porte-à-faux. Comme acteurs, il ne reste que Nothomb et son lecteur. Le lecteur devient l'étrangleur potentiel : « À travers son texte étranglé, c'est l'auteur lui-même qui serait supprimé et, dans la logique de l'œuvre, libéré. C'est l'histoire d'un cercle vicieux, d'un circuit sans échappatoire possible que Nothomb met en scène, c'est la métaphore de l'acte littéraire.⁷² » En ce sens, *Hygiène de l'assassin* est une œuvre de métafiction. La métafiction démasque les artifices du réalisme en dévoilant les rouages internes qui font tourner la machine textuelle.

Par cette forme d'autoreprésentation, où Tach est mis en scène pour discuter enfin littérature et dévoiler son pouvoir de même que sa faiblesse face à la parole, le texte signale le paradoxe de la position de l'auteure : entre parole et écriture. Il n'y en a pas un qui sort véritablement vainqueur du duel. Fabienne Arduy affirme que ce texte de Nothomb est une quête de vérité sous le mode de la dénonciation : « Cependant, en dénonçant elle arrive à métamorphoser l'Autre et les deux actants connaissent un moment épiphanique de rencontre, de réconciliation...⁷³ » Il est bien sûr question ici de la métamorphose de Nina et de Tach, qui absorbe l'autre par le pouvoir de la parole. Mais puisque les deux personnages incarnent les deux entités, cette assertion révèle aussi qu'il y a réconciliation entre l'écriture et la parole : « La discorde est aussi une certaine concorde car les deux éléments duels ne peuvent exister l'un sans l'autre ; ils dépendent l'un de l'autre et finissent, dans le combat, par se ressembler

⁷¹ Arduy, p. 162-163.

⁷² *Ibid.*, p. 162.

⁷³ *Ibid.*, p. 163.

et se mélanger.⁷⁴ » L'écriture et la parole ont besoin de l'existence de l'entité opposée : « " elle " et " lui " sont des fragments qui ne trouveront un sens à leur existence qu'une fois confrontés l'un à l'autre⁷⁵ » et sont nécessaires à l'alimentation de l'œuvre de Nothomb.

⁷⁴ Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », p. 138.

⁷⁵ Ardue, p. 152.

CHAPITRE III

PROCÉDÉS MÉTAFICTIONNELS

Chacun tue ce qu'il aime

- Oscar Wilde

3.1 Mise en abyme

Selon Roseline Tremblay, le moyen formel le plus répandu pour interroger le pouvoir de la création, dont on détruit l'idéal absolu ou que l'on parodie en insistant sur la condition misérable et solitaire de l'artiste, est la duplication de l'œuvre. Elle appelle « le roman de l'artiste » celui qui pose la question de la place de l'artiste dans la société et de la création comme miroir de l'auteur¹. Cela n'entre pas en contradiction avec l'appellation du « roman de l'écriture » dont il a été question précédemment. Ces appellations possèdent toutes deux un sous-ensemble qui est le roman de l'auto-représentation.

Si ce n'est de la mise en abyme diffuse qu'apporte cette autoreprésentation de l'écrivain et de la littérature², le roman de Tach, dont il a été maintes fois question, *Hygiène de l'assassin*, participe également de ce procédé. Une mise en abyme associée à d'autres réflexions est d'autant plus signifiante. La réitération de l'auteur dans le texte nous renvoie à l'institution littéraire préexistante, mais aussi à l'œuvre elle-même. D'abord, en paraphrasant son roman, Prétextat provoque une élocution en abyme, puisqu'il devient un auteur raconté/racontant. Son roman, qu'il raconte, est une forme de métarécit, car il est un segment textuel morcelé — Tach et Nina ne cessent de s'interrompre et, en cela, la mise en abyme alterne avec le récit-dialogue — supporté par le narrateur interne qu'est d'abord, brièvement,

¹ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2004, p. 45.

² Dans *Le romancier fictif*, André Belleau précise en note : « Le discours ajoute à l'existence proprement diégétique du héros une existence littéraire. Nous avons là une forme diffuse de mise en abyme de la littérature à l'instar de celle que ferait le peintre qui multiplierait dans son tableau les références à la peinture. », p. 145.

Nina, puis Prétextat. Cette mise en abyme a la propriété de réfléchir l'hygiène du jeune Prétextat assassin et celle du romancier, ainsi que le dénouement final. En tant que romancier, Prétextat est qualifié pour cette tâche et il est considéré, par cette fonction qu'il remplit, comme un « organe de vérité³ ». De fait, c'est lorsque Tach se met à paraphraser son roman que nous est dévoilée la vérité sur son statut de meurtrier. Dans ce récit second qu'il prend en charge, nous pouvons constater, à ce point culminant de l'histoire, une analogie entre les personnages et leur situation, un même point de non-retour qui conduit à une strangulation. Chaque fois, cette impasse est due à une métamorphose. La première fois c'était parce que les premières règles de Léopoldine mettaient fin à ce « je » que formaient Léopoldine et Tach, car Léopoldine n'était pas une autre : « Je, c'était nous deux⁴ », dit Prétextat. Cet être au-delà des sexes, élevé au statut mythique d'Atlante, a mis fin à cette union en devenant une femme et en mettant alors un terme à leur éternité édénique. Nina ne peut concevoir que Prétextat ait tué Léopoldine pour respecter son idéal grammatical, malgré ses explications : « ...quand deux personnes s'aimaient, l'une des deux devait disparaître pour rétablir le singulier. » (HA, p. 79)

L'éternité, pour eux, ne pouvait se concevoir qu'à la première personne d'un « singulier singulier », car il les englobait tous les deux. Ce « nous » subit provoque la mort de Léopoldine. Laureline Amanieux souligne que, dans les œuvres de Nothomb, le verbe, pris dans tous ses sens devrions-nous préciser, « mène les couples ennemis au paroxysme de la violence où seule la mise à mort d'un des protagonistes peut ramener la paix et l'harmonie...⁵ » De même, lorsque Nina se transforme en Prétextat, l'avatar n'a d'autres choix que de tuer celui qui l'a engendré pour ramener l'unité, comme le montre cette assertion d'Amanieux : « De la dualité du combat et des combattants sont nés des doubles, mais l'un des deux doit disparaître et mourir pour que l'équilibre et l'harmonie soient

³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 73.

⁴ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Éditions Albin Michel, 1992, p. 151. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (HA), suivi du numéro de la page.

⁵ Laureline Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Religiologiques*, printemps 2002, p. 135.

restaurés.⁶ » Cette réplique de Prétextat nous révèle la vérité de cette affirmation : « À chaque métamorphose de mon être m'attendait un individu digne d'amour : la première fois c'était Léopoldine, et c'était moi qui la tuais ; la seconde fois, c'est vous, et c'est vous qui me tuerez. Juste retour des choses, n'est-ce pas ? » (HA, p. 176) Cette assertion nous montre aussi que le romancier doit être puni pour l'acte funeste qu'il a commis.

Mais encore, *Hygiène de l'assassin* est un texte en creux qui appelle un lecteur. Fabienne Ardu le signale : « Prétextat recherche désespérément son lecteur qui deviendrait dès lors un véritable interlocuteur et qui réinstaurerait l'échange entre les deux instances⁷ », soit entre la réalité et l'écriture qui forge le réel. Tach est prisonnier du pré-texte. Ne voulant pas tomber dans les clichés et terminer son roman par un incendie, il ne l'a pas terminé du tout. Aucune fin n'a jamais pu convenir. Il dit : « ...c'était comme si j'avais attendu autre chose, que j'attends toujours depuis vingt-quatre ans, ou depuis soixante-dix ans si vous préférez. » (HA, p. 124) C'est seulement lorsque, dans la réalité, apparaît le « délire de la cohérence enfin retrouvée » (HA, p. 153) que Prétextat conçoit la fin de son roman. Mais matériellement son roman reste inachevé, si ce n'est le roman que nous avons entre les mains, celui qui est en train de s'écrire/se lire, qui porte le même titre que le roman inachevé de Prétextat Tach. L'œuvre de Prétextat est, d'une certaine façon, la fable de l'engendrement du roman que nous lisons. Cette « métaphore onirique du péché originel » (HA, p. 126) nous réfère aux Écritures et, par cette référence, cette œuvre inachevée renvoie implicitement à cette idée de pré-texte. Sans ce roman, l'arrivée de Nina n'aurait jamais causé autant de remous et le roman que nous lisons ne serait qu'une suite d'interviews insignifiantes plutôt rigolotes. En ce sens, *l'Hygiène de l'assassin* de Nothomb est le prolongement du roman inachevé de Prétextat. L'écrivain témoigne de la justesse de cette hypothèse en inversant la question de Nina : « Pourquoi cet inachèvement est-il un roman ? » (HA, p. 123) Prétextat souligne alors que cette histoire « réelle » n'était elle-même pas achevée, qu'il devait y avoir punition et peut-être rédemption, ce qui arrivera effectivement dans le livre que nous lisons.

⁶ Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », p. 138.

⁷ Fabienne Ardu, *Discours de l'altérité en Belgique francophone contemporaine: Claire Lejeune, Caroline Lamarque, Nicole Malinconi et Amélie Nothomb*, thèse de doctorat, University of Southwestern Louisiana, 1999, p. 157.

De plus, vers la fin du texte, Tach se lasse et sollicite Nina : « Passons au dénouement, voulez-vous ? Nous avons attendu la durée réglementaire. » (HA, p. 159) Ce dénouement, dont parle Prétextat, est la conclusion de sa propre histoire, qui semble devoir émerger de la réalité et non de son imagination, conclusion qu'il ne pourra pas écrire vu l'état où cette finale le réduira ; mais cette clause, c'est aussi le dénouement de l'histoire que nous sommes, lecteurs, en train de lire. Cette mise en abyme vise à référer l'une à l'autre deux séries d'événements. Nous sommes alors parfois dans la réflexion paradoxale, puisque nous ne savons plus trop si nous sommes dans l'*Hygiène de l'assassin* du narrateur ou dans celui de Prétextat. Lorsque Nina raconte l'enfance de Tach, on se demande à certains endroits si ce récit fait partie du roman de Prétextat ou si ce sont les résultats de la recherche de Nina, qui eux font parties du *Hygiène de l'assassin* que nous avons entre les mains. Par cette oscillation entre le dedans et le dehors, nous ne distinguons parfois plus bien la frontière entre les deux. Tout comme Prétextat qui croit toujours être en train d'étrangler Léopoldine et qui ne distingue plus bien la frontière entre passé et présent, entre littérature et réalité.

Dans les deux œuvres, le temps est suspendu. Laureline Amanieux nous l'affirme par cette assertion : « Le temps a perdu sa linéarité, le sens d'une croissance, il ne peut être que "cyclique", comme l'affirme Prétextat, c'est-à-dire condamné à la répétition de la brisure, à la répétition du désir de retrouver le passé à intervalles réguliers.⁸ » Deux dates primordiales : le jour de l'assassinat de Léopoldine et le jour de l'interview de Nina et de sa transformation. Depuis ce jour qui le consacra meurtrier, Tach affirme n'avoir jamais cessé d'étrangler. Il n'a jamais cessé d'attendre ce dénouement, d'espérer la fermeture de la boucle qu'est l'*Hygiène de l'assassin* de Nothomb : « Regardez leurs phalanges qui étreignent ce cou de cygne, regardez les doigts qui massent les cartilages, qui pénètrent le tissu spongieux, ce tissu spongieux qui deviendra le texte. » (HA, p. 154) Cette journée l'a sacré assassin et écrivain. Elle marque le début de la fin de sa vie et de l'autre *Hygiène de l'assassin*. L'écriture l'a retiré du monde et rien ne l'a touché. Autant dans son Éden le miracle quotidien « du temps figé pour jamais » (HA, p. 142) bafouait l'écoulement des jours, de même, à partir du

⁸ Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, Paris, Éditions Albin Michel, 2005, p. 119.

moment où la chute est survenue, où il a franchi la puberté, le temps chez Prétextat n'existe plus. Aucun repère de temps ne nous indique, pendant l'entrevue, que les minutes et les heures s'enchaînent. Le geste meurtrier de Nina, transformée dès lors en Tach, vient boucler la boucle. Ce qui s'est passé entre les deux assassinats n'a été qu'un long intermède. Les deux livres à présent vont ne faire qu'un tout complet : *l'Hygiène de l'assassin* que nous lisons et qui renferme celui de Prétextat. Afin que tous les éléments signifient entre eux, il manquait à l'histoire de l'écrivain avide de cohérence l'idée des cartilages. Ces derniers sont le chaînon manquant de cette histoire inachevée, « articulations ambivalentes qui permettent d'aller de l'arrière vers l'avant, mais aussi de l'avant vers l'arrière, d'avoir accès à la totalité du temps, à l'éternité » (*HA*, p. 153), qui se retrouve dans le roman de Nothomb.

Bien que la confusion soit possible entre le texte qui appartient à Prétextat Tach et le texte écrit par Nothomb, surtout parce que ces œuvres portent le même titre, l'analogie entre les deux œuvres n'est pas si évidente. En effet, il faut aller chercher le sens second pour trouver une corrélation entre elles au niveau thématique. Ce texte de Tach est un embrayeur d'isotopie et pousse le lecteur à constater la polysémie dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. C'est pourquoi nous pouvons considérer cette mise en abyme comme généralisante, puisqu'elle fait subir au texte une expansion sémantique dont il n'eût pas été capable par lui-même. Ce titre semblable provoque un parallélisme entre les deux récits : « Tout parallélisme, dans un texte, contribue à un dispositif d'autoreprésentation.⁹ » L'hygiène à laquelle fait référence le roman inachevé de Prétextat est un mode de vie que Tach avait élaboré en vue de prolonger l'enfance et dont l'échec aboutit à l'écriture : « l'hygiène était une idéologie. » (*HA*, p. 110) L'hygiène dont parle l'auteur du livre que nous lisons fait référence à celle de Tach, mais aussi à l'écriture (les qualités d'un bon écrivain, le lecteur idéal, etc.), qui comme on sait, est également un moyen de prolonger l'enfance en restant hors du monde réel. L'hygiène de Nothomb est donc aussi, à sa façon, une idéologie, celle qui rassemble ses idées sur la littérature, sa pratique et sa réception. L'assassin du titre fait référence à l'assassin au sens propre du livre de Prétextat et à celui de Nothomb, puisque ce machiavélique personnage de l'un et l'autre roman est le même. Or, cet

⁹ Jean Ricardou, « L'escalade de l'autoreprésentation », Brian Fitch et Andrew Olivier (dir. publ.), *L'autoreprésentation*, Toronto, Trinity College, 1982, p. 15.

assassin est aussi l'écrivain Tach, qui se plaît à dire sa littérature nocive, au point de donner envie de mourir aux gens. Le texte exhibe ici sa pratique signifiante et attire l'attention sur sa littérarité. Nous avons affaire à cet endroit à une mise en abyme, puisque cette enclave entretient une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient, mais elle n'est pas une reproduction fidèle du sujet même de l'œuvre. Les personnages et le dénouement de l'œuvre de Tach nous font voir en quelque sorte le roman dans le roman. Il n'y a que la première partie de l'œuvre que nous lisons, celle avec les journalistes insignifiants, qui fait tache dans cette reduplication simple, car cette partie du roman n'est nullement réfléchie.

Cette production de Tach entretient un rapport métalittéraire avec le livre en train de s'écrire/se lire. Le segment *Hygiène de l'assassin* dans *Hygiène de l'assassin* est sous un certain angle la représentation de ce dernier. Nous voyons à l'œuvre le principe de réflexion spéculaire dans ce dédoublement, si nous en croyons les conséquences que ce principe de réflexion engendrent : « ... la simultanéité de l'objet et du reflet et, surtout, l'inversion ou l'asymétrie de l'objet et de son reflet.¹⁰ » Ce segment nous annonce, sans que nous le sachions encore, à nous lecteurs, ce qu'il adviendra de l'assassin. C'est pourquoi l'espèce de mise en abyme à laquelle nous avons ici affaire est une mise en abyme rétro-prospective, selon la typologie de Dällenbach, puisqu'elle réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit¹¹. C'est la mise en abyme de prédilection, charnière entre un déjà et un pas encore. Dällenbach affirme qu'elle possède une économie propre reposant tout entière sur l'extrapolation : le lecteur présume à partir de ce qui résume¹². D'ailleurs, l'implantation de la mise en abyme au milieu du récit est forte puisque le centre est l'endroit où une vue d'ensemble peut opportunément satisfaire le besoin d'intelligibilité du lecteur. Un meurtre sera commis de la même manière que celui qui est antérieur à l'histoire, pour des motifs distincts, mais liés, car l'un est la vengeance de l'autre. Mais encore, c'est que Nina se transforme en avatar de Tach et devient à son tour assassin : « ... je vous vois devenir moi ! » (HA, p. 175), « ... vous êtes

¹⁰ Annie Brisset, « Spécularité d'un texte : Le *Jabberwocky* et ses doubles », Brian Fitch et Andrew Olivier (dir. publ.), *L'autoreprésentation*, Toronto, Trinity College, 1982, p. 151.

¹¹ Dällenbach, p. 83.

¹² *Ibid.*, p. 90.

en train de devenir mon avatar » (*HA*, p. 176), dit le romancier à Nina. « Comme l'agneau qui vient de naître » (*HA*, p. 171), Prétextat se fait mentor et avertit Nina des sensations qu'elle va connaître. Amanieux souligne à ce propos : « Dans cette relation entre un vieil homme et une jeune fille, l'ancêtre transmet sa sagesse et assure sa survie par un processus d'avalement, il se laisse absorber par la parole dans le corps de l'autre...¹³ » Le romancier la prévient qu'elle aura accès aux divines initiatives des créateurs (*HA*, p. 179). Justement, elle sent naître en elle une initiative qui la confond, ce que précédemment elle avait soulevé et ce à quoi Tach avait répondu : « Le désir de tuer vient de mourir en moi, et le voilà qui renaît en vous. » (*HA*, p. 174) Cette initiative la relie doublement à Prétextat, parce qu'elle est initiative créatrice, mais aussi désir de meurtre. Nina corrobore finalement cette filiation par un acte meurtrier auquel succède une complète transformation.

Or, elle est du même coup l'incarnation vengeresse et parlante de Léopoldine, muette, qui s'est fait tuer sans prononcer un mot. Tach accorde à Nina qu'elle n'est pas Léopoldine, cette « petite fille extatique » comme dit Nina, mais qu'elle ne lui est toutefois pas étrangère (*HA*, p. 132). Elle n'est pas celle qui a été recluse dans une position d'écoute, mais elle prend sur elle la vengeance de l'autre. En regardant ramper et souffrir l'écrivain obèse par terre, elle jouit d'autant plus qu'elle a la conscience de venger quelqu'un. Dans son article *Amélie Nothomb : une écriture alimentée à la source de l'orphisme*, Yolande Helm affirme : « Le signifiant " avatar " renvoie à la transformation de Nina : elle devient à la fois Prétextat et Léopoldine.¹⁴ » Helm fait aussi, dans cet article, une étude numérologique pour une meilleure compréhension de la composante analogique entre Léopoldine et Nina, puis elle conclut : « Les deux femmes se fondent en une seule et même personne, une muse androgyne — réincarnation de Léopoldine et Nina — qui va exiger la mort sacrificielle d'" Orphée ".¹⁵ » C'est donc une même scène finale dans les deux textes, une simultanéité de l'objet et du reflet, mais les rôles restent en un sens les mêmes tout en étant inversés.

¹³ Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », p. 140.

¹⁴ Yolande Helm, « Amélie Nothomb : une écriture alimentée à la source de l'orphisme », *Religiologiques*, printemps 1997, p. 5.

¹⁵ *Op. Cit.*

L'œuvre fictive de Tach vient, dans cette perspective, se greffer à celle que nous lisons. La fiction, à cet endroit, se confond avec la réalité et *Hygiène de l'assassin* accède en ce sens au statut de métafiction. Laureline Amanieux affirme : « Des phénomènes de mise en abyme reviendront souvent sous la plume de la romancière, préoccupée par le désir de confondre la littérature et le réel pour créer une réalité plus exacte et plus juste que la réalité courante.¹⁶ » L'*Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb prétend aussi être basé sur des faits réels, car il donne l'impression, tout au long du roman, par l'hégémonie des dialogues, que ce sont les bandes des magnétophones des journalistes qu'on a transposées. Ce qui confirme l'assertion suivante d'Amanieux : « Les frontières tendent à devenir poreuses entre le réel et la fiction.¹⁷ » La (con)fusion entre le réel et la fiction, nous dit Godefroy, est l'un des grands thèmes caractéristiques de la métafiction¹⁸. Nina doutait de l'aspect fictif du roman de Prétextat : « Vous n'aviez pas besoin d'imagination pour écrire ce livre-là, vous racontiez des faits réels. » (*HA*, p. 118) Elle vient donc pour confirmer ses hypothèses, trouver le réel dans ce qui est considéré en principe comme fiction. Elle veut s'assurer qu'*Hygiène de l'assassin* est, en réalité, autobiographique, avec tout le côté subjectif que cela peut comporter, et qu'elle n'est pas une œuvre de fiction. Elle veut être certaine que Prétextat est un assassin et désire lui faire comprendre que Léopoldine ne devait pas tant consentir à ce meurtre, que l'écrivain a magnifié les faits, puisque comme l'affirme Robert Charbonneau : « On ne crée pas à partir du réel ; on crée avec le réel qu'on a sublimé, transposé...¹⁹ » Là où Tach voit un moment métaphysique, Nina voit, quant à elle, un moment de résignation. Cet accord tacite entre Prétextat Tach et Léopoldine lui semble insuffisant et cette strangulation, commise au nom du salut de Léopoldine, Nina la voit avec toute la subjectivité de Tach, comme SA conception du salut de Léopoldine.

¹⁶ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 108-109.

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸ Frédérique Godefroy, *L'écriture impossible : représentation de personnage-écrivain dans Mulligan Stew de Gilbert Sorrentino*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000 p. 64.

¹⁹ Robert Charbonneau, *Connaissance du personnage*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, p. 32-33.

Outre la mise en abyme fictionnelle, qui réfléchit un acte de production, dont nous venons d'exposer la fonction et le fonctionnement, nous pouvons remarquer que le texte réfléchit aussi la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur. Par cette « présentification » diégétique du producteur (figure auctoriale endossée par Prétextat Tach) et du récepteur du récit (Nina) ; de la mise en évidence de la production et de la réception ; du contexte qui a conditionné cette production-réception, nous entendons mise en abyme de l'énonciation. Alors, outre le fait que Nina et Tach soient des protagonistes de la mise en abyme fictionnelle, Nina est la protagoniste-récepteur et Tach est le protagoniste-producteur de la mise en abyme de l'énonciation. Prétextat Tach, en plus de son nom à clé, pratique un métier symptomatique, qui tous deux contribuent à persuader le lecteur que le caché se révèle par son entremise. Conforme aux pratiques de Nothomb, ces connecteurs indiciels et onomastiques ont une allure provocatrice et permettent aux lecteurs de saisir qu'il y a là polysémie.

Nina est cette figure de récepteur qui vient délivrer l'écrivain par la parole. Elle incarne celle qui sait décoder les signes du producteur. En interprétant correctement les signes dans l'œuvre de Prétextat, elle en vient à une prise de conscience qui l'amène à poser une action. Cette appropriation de la vengeance de Léopoldine et, par le fait même, son identification à cette dernière et à Tach par le meurtre qu'elle commet, cause la mise en abyme fictionnelle. Bien que le récit accorde l'intelligence et le libre-arbitre à Nina et nous dévoile une part de vérité, le récit est tenu de la manipuler de telle sorte qu'elle ne puisse jusqu'au dénouement accéder à la plénitude de cette vérité : l'avatar constate que la strangulation est un office agréable, comme le lui avait révélé le romancier. Nina est cette lectrice privilégiée et contaminée par l'œuvre de Tach, principalement par son roman inachevé *Hygiène de l'assassin* qui est un roman-confession, un testament. L'idée du récit dans *Hygiène de l'assassin* est celle d'un dévoilement, une manière de révéler un secret dévorant, de se libérer. En cela la littérature se montre encore comme salvatrice. Nothomb le dit elle-même : « Écrire est ma première nécessité. C'est mon hygiène.²⁰ » Il en est de même pour Prétextat : « ...il y

²⁰ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 251.

a le mauvais goût sain et régénérant qui consiste à créer des horreurs à des fins salubres... »
(*HA*, p. 20)

Nina vient pour chercher des aveux oraux de l'assassin-romancier, mais elle ne peut rester passive et simple spectatrice. Elle va être vampirisée par Prétextat. C'est en cela que le pacte de lecture est réussi. Elle se conforme à l'idéal du lecteur de Tach et, par le fait même, de l'auteure de l'autre *Hygiène de l'assassin* : Nothomb. Nina a lu l'œuvre de Prétextat d'une manière carnassière, puisque cet ouvrage a modifié ses composantes. Cette lecture a agi sur elle et sur son corps.

Mais d'un autre côté, la réception a été manquée ou du moins transgressée, puisque le texte de Tach se présentait comme un roman, comme un texte de fiction donc, et que « la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable²¹ ». Ricardou relate un proverbe yiddish qui dit que sur une histoire inventée on ne pose pas de question²². Nina est cette lectrice/détective venue confirmer son élucidation du mystère d'*Hygiène de l'assassin*, qui lui avait semblé suspect vu la différence de style et de ton, chez l'écrivain/assassin. Frédérique Godefroy souligne que l'intrigue policière est un véhicule de choix dans la littérature de métafiction pour proposer une réflexion sur le processus de l'écriture et de la lecture, l'identification détective/lecteur s'imposant alors comme une évidence²³. Amélie Nothomb ne préconise pas les métaphores et attribue explicitement ces rôles aux personnages, en plus de leur rôle respectif de lecteur et d'écrivain. Ce couple, détective/lecteur et assassin/écrivain est chez l'auteure une incarnation au sens propre. Ce phénomène montre comment l'auteure sait jouer avec adresse des codes littéraires.

Le roman inachevé de Prétextat est une histoire d'amour inspirée de la réalité. Il se distingue parmi les vingt-deux romans de Prétextat par ce thème et par son style moins

²¹ Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique*, septembre 1979, p. 299 ; cité dans Jean Ricardou, « L'escalade de l'autoreprésentation », Brian Fitch et Andrew Olivier (dir. publ.), *L'autoreprésentation*, Toronto, Trinity College, 1982, p. 36.

²² Ricardou, « L'escalade de l'autoreprésentation », *L'autoreprésentation*, p. 37.

²³ Godefroy, p. 67.

abstrait et plus élégiaque. L'œuvre que nous lisons finit elle aussi par être en un sens une histoire d'amour, à sens unique peut-être, car les seuls mots tendres que la journaliste a envers le romancier sont « cher vieux fou ». (*HA*, p. 181) Prétextat, quant à lui, finit par tomber amoureux de Nina et la considère comme un personnage venant contribuer à la fin de son roman, comme une réincarnation de Léopoldine. Claudel affirmait : « La littérature [...] nous habitue à nous regarder, à nous servir de nos sentiments comme de matériaux, à les exagérer et à les fausser...²⁴ » Prétextat nous fait sentir qu'il a besoin que ce roman émerge de la réalité : « ...ce roman exigeait une vraie fin – mais cette fin je ne pouvais la connaître avant aujourd'hui, puisque c'est vous qui me l'apportez. » (*HA*, p. 158) Ils entrent d'une certaine façon tous deux dans la fiction, allant rejoindre les personnages de l'œuvre première. D'ailleurs, Nina perçoit ce délire et en devient elle aussi atteinte : « ... vous ne pouvez pas supporter l'idée qu'il n'existe aucune corrélation mystérieuse entre vos personnages » (*HA*, p. 160), en se considérant à ce moment comme un des personnages de Tach, puisqu'il est question d'elle et de l'obsession de Prétextat à lui trouver un lien avec son histoire. Même plus tard, lorsqu'elle s'apprête à tuer Prétextat, elle dit à ce dernier : « Vous savez bien que la gentillesse est étrangère à cette histoire. » (*HA*, p. 178) Cette histoire est celle que Tach lui a racontée et qu'elle a lue, mais aussi et surtout celle qui est la leur, celle que nous avons lue, avec Tach et tous les journalistes dont Nina fait partie en tant que personnage.

Alors que Prétextat ne peut écrire l'œuvre entière, il en est l'incarnation. Pré-texte, il incarne le délire créatif de l'écrivain qui a émergé de la réalité, de même qu'il est l'incarnation de l'écriture. D'ailleurs, Lucien Dällenbach souligne que la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit²⁵. Cette mise en abyme nous permet de voir le travail de création, puisque nous percevons que l'écrivain se sert parfois du réel pour écrire, de même qu'on voit comment il tresse des liens, bâtit des réseaux de sens, des corrélations entre les divers éléments qui s'imposent à lui. Cette mise en abyme nous permet aussi de constater comment l'écriture agit sur lui, comment elle est salvatrice pour lui, puisqu'elle lui a permis un temps d'échapper ou du moins de pallier la chute du paradis, de le maintenir artificiellement en vie.

²⁴ Tremblay, p. 97.

²⁵ Dällenbach, p. 25.

Tach injecte donc dans cet *Hygiène de l'assassin* ses sentiments et ses souvenirs, et cette œuvre, de son côté, agit sur lui, en embrouillant la frontière entre la réalité et la fiction. De plus, ce texte le fait délirer à propos de la cohérence qui doit exister à tout prix. *Hygiène de l'assassin* l'amène également à constater son ennui et sa possible erreur. C'est du moment où Tach s'est inspiré de la réalité qu'il a cessé d'écrire. Puisque dans la réalité cette histoire n'était pas terminée, il n'en trouvait pas la conclusion. Godefroy affirme que les textes de métafiction montrent des personnages en perte de contrôle et incapables d'en arriver à maîtriser leur œuvre²⁶. Il est fréquent d'y voir un personnage d'écrivain aux prises avec un texte qui lui résiste, comme Tach avec son *Hygiène de l'assassin*. La force de la réalité est venue miner le romanesque fictif. Nous assistons ici à divers niveaux superposés de fiction qui se contaminent l'un et l'autre.

Enfin, les critiques ne s'entendent pas à propos de savoir si un texte signalé comme autoreprésentatif peut s'engager dans la voie de l'illusion référentielle. Nous pouvons constater, après cette étude, que malgré les diverses formes d'autoreprésentation contenues dans *Hygiène de l'assassin*, le contenu référentiel est tout à fait présent et l'effet mimétique est indéniable. Le texte ne se referme pas sur lui-même dans un constant jeu de miroir pour finalement ne se refléter que lui-même. Ce constat contredit l'affirmation de Jean Ricardou qui postule que « dans un texte, l'autoreprésentation est une activité d'antireprésentation²⁷ ». Cependant, nous pouvons postuler que l'effet mimétique est réussi parce que ces procédés métafictionnels se trouvent davantage au niveau des énoncés plutôt que dans la forme. D'ailleurs, dans l'introduction de *L'autoreprésentation : le texte et ses miroirs*, Linda Hutcheon affirme que dans le roman, l'autoreprésentation se définit par rapport à la représentation et que l'autoreprésentation et la métatextualité n'impliquent nullement

²⁶ Godefroy, p. 82.

²⁷ Ricardou, « L'escalade de l'autoreprésentation », *L'autoreprésentation*, p. 15.

l'évacuation de tout contenu référentiel²⁸, puisque comme le disait à une époque Roland Barthes, la littérature s'efforce de représenter le réel²⁹.

3.2 Intertextualité

Dans *Hygiène de l'assassin*, les livres sont considérés par Nina comme du combustible qui enflamme l'imagination. C'est du moins ce qu'a été l'*Hygiène de l'assassin* de Prétextat pour elle. Il lui a fourni la matière première à ses recherches et à la reconstitution du passé de Prétextat. Nous pouvons aussi avoir accès à ce roman par le biais de leur échange. Quant aux autres œuvres de Prétextat, elles sont des références *in absentia*. On ne les connaît qu'en surface, par la mention de leur titre, sans exposition du texte auquel l'œuvre renvoie. Nous avons droit à quelques remarques plutôt sommaires sur ces romans, comme quoi ils sont teintés de désespoir, de dérision, de cynisme et de sarcasmes, qu'ils renferment des passages précis sur la sexualité, des moments obscurs, un style plutôt abstrait et concis, mais les personnages et le narrateur restent plutôt silencieux sur leur contenu. Nous pouvons présumer par leur titre de leur thématique, rarement de leur forme et du style de l'écrivain, mais c'est trop peu pour en tirer des conclusions ou pour nous faire avancer dans cette étude. Ces œuvres sont dans l'histoire à titre de figurantes, comme décor de l'œuvre primordiale : *Hygiène de l'assassin*.

Toutefois, il y a beaucoup d'autres références intertextuelles dans *Hygiène de l'assassin*. Celles-ci peuvent parfois nous aider, entre autres, à supposer le style de l'écrivain. Par exemple, Tach parle de Céline comme s'il était son mentor. Il affirme avoir été davantage influencé par Céline qu'il a pu lui-même l'influencer. Pour autant que nous connaissions l'œuvre de Céline et l'affectivité de la langue orale dans ses romans au prix d'une subversion de la syntaxe, ainsi que la place accordée à la démonstration de sa déception et de son dégoût

²⁸ Hutcheon, « Introduction », *L'autoreprésentation*, Brian Fitch et Andrew Olivier (dir. publ.), Toronto, Trinity College, 1982, p. 13.

²⁹ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1918, p. 21; cité dans Jean Ricardou, « L'escalade de l'autoreprésentation », *L'autoreprésentation*, Toronto, Trinity College, 1982, p. 28.

envers l'humanité que lui ont fait constater la guerre et les bagarres auxquels il a assisté, nous comprenons d'autant plus ce que Tach a voulu dire lorsqu'il affirmait : « ...mes romans qui hurlaient comme des imprécations, qui regorgeaient d'ordures... » (*HA*, p. 58) Mais si ce n'est pour nous aider à peaufiner l'identité textuelle de Prétextat ou pour aider ce dernier et Nina à illustrer leurs opinions et leurs positions littéraires, à discerner le niveau de culture chez leur interlocuteur, ces références ne sont pas autant signifiantes que celles que nous retrouvons dans *Les Combustibles*.

Bien sûr nous aurions pu nous attarder à la subversion du mythe d'Eurydice et d'Orphée dans *Hygiène de l'assassin* en faveur d'une revalorisation du personnage féminin, mais cela nous aurait davantage amenés à parler d'une réécriture au féminin, ce qui n'est pas notre but ici. Plutôt que de parler d'un régime satirique et autocritique, comme la réécriture de *Notre-Dame de Paris* dans son roman *Attentat*, nous allons nous attarder au régime sérieux de ces intertextes. La fonction de ce procédé n'est alors pas la même. Plutôt que de critiquer l'œuvre consacrée déjà écrite, Nothomb use dans *Les Combustibles* de faux intertextes pour critiquer et interroger la littérature plus globalement et débattre des deux *sous-champs* de production. Puisqu'il ne s'agit pas de malmener la tradition, de bafouer des modèles, de pointer du doigt une ou des œuvres en particulier, de lancer un débat sur les auteurs et leur consécration ou leur oubli, la majeure partie des références que nous retrouvons dans *Les Combustibles* sont inventées. Habituellement, l'intertexte est un propos qui fait partie de l'univers extradiegétique, un propos vrai, qui contribue à l'effet de réel par l'univers de référence convoqué, mais dans *Les Combustibles* il est un leurre. Il fait partie doublement de l'univers fictif par son caractère fictionnel. Or, bien que ces intertextes soient imaginaires, nous percevons tout de même, par ce que nous en connaissons, une prise de position et le choix de certains enjeux.

L'intertextualité dans *Hygiène de l'assassin*, comme dans la plupart des autres romans d'Amélie Nothomb, est ponctuelle, tandis que dans *Les Combustibles* elle est constitutive. La signification des faux intertextes s'en trouve accrue et son étude pour notre travail plus légitime. Dans *Les Combustibles*, les livres agissent comme performants diégétiques et nous révèlent encore une fois la position ambiguë de Nothomb. Il n'est pas étonnant que

l'apparition d'un personnage écrivain soit accompagnée de références à la culture et à la littérature ; il en va de même pour l'apparition d'un personnage d'enseignant. Nous allons examiner comment la confrontation entre les deux *sous-champs* de production, que nous retrouvons dans l'incarnation des différents livres qui composent la bibliothèque du professeur, nous révèle la vision que Nothomb a de la littérature et du monde dans lequel elle est utilisée, transmise, chérie.

Si dans *Hygiène de l'assassin* Nina affirme que les livres sont du combustible qui enflamme l'imagination, dans cette pièce, ils incarnent d'abord au sens propre l'idée d'un combustible. En effet, puisque les personnages sont face à un deuxième hiver de siège. La guerre les réduit au froid et, n'ayant plus rien pour se réchauffer, les livres sont leur dernier objet inflammable pouvant procurer un instant de chaleur. Le titre des *Combustibles* désigne l'ouvrage, mais aussi son contenu, son sujet, à savoir le livre, autant comme combustible de l'imagination que comme objet inflammable. Nothomb décide de transposer directement la métaphore dans le monde sensoriel en faisant une incarnation livresque de ce combustible. C'est alors que se dessine plus nettement la problématique soulevée par *Les Combustibles*. Quel livre aurait-on le moins de scrupule à détruire ? Mais plus profondément le texte de Nothomb cherche à savoir s'il est possible qu'un livre perde totalement sa valeur symbolique pour n'être considéré que comme un simple objet parmi tant d'autres.

En tant que romancière de l'ère postmoderne, Nothomb s'inscrit dans cette époque où le foisonnement intertextuel est non négligeable. L'intertextualité, qui est un plagiat revendiqué comme un processus d'écriture et de littérarité, est un procédé métafictionnel qui va de pair avec la pratique de l'autoréflexivité. Dans ce texte, nous percevons, par le biais des références, un commentaire et une réflexion sur la littérature. En exposant aux lecteurs une réflexion sur la nature de cette dernière, la pièce nous parle de son activité signifiante. Dällenbach mentionne que Butor distingue trois « moments » du procès réflexif, dont la pratique intertextuelle fait partie, avec la mise en abyme évidemment³⁰. La mise en abyme gagne donc en signifiante lorsqu'elle est entourée de multiples références textuelles.

³⁰ Dällenbach, p. 159.

Bien que l'intertexte soit partout — comme l'ont exposé Julia Kristeva et d'autres critiques, dans le sens où toute œuvre est créée en référence et par opposition à un modèle spécifique fourni par la tradition et, qu'en cela, toute écriture prend acte des précédents écrits —, nous croyons qu'il est davantage significatif pour notre étude de nous attarder à l'intertextualité saisie comme une relation transtextuelle, c'est-à-dire comme la présence effective d'un texte dans un autre, ce qui est davantage la position adoptée par Gérard Genette sur le sujet. Nous avons remarqué de multiples formes d'intertextualité dans les œuvres d'Amélie Nothomb. Il s'agit parfois d'une trace, peut-être inconsciente, comme la réécriture subversive de certains mythes et d'autres textes, telle la Bible, d'allusions, de parodies, de citations. Nous voulons ici nous attarder aux références à des textes imaginaires dans *Les Combustibles*, ce qui rejoint la notion de bibliothèque imaginaire.

Dans son mémoire *Entre la littérature et la réalité*, Élise Michaud montre que la bibliothèque imaginaire utilise abondamment la référence (mention du titre ou du nom de l'auteur pour le mettre en scène) et désigne l'ensemble des savoirs et des références textuelles mis en scène dans un texte³¹. Nous sommes alors davantage face à une métatextualité plutôt qu'à une intertextualité. D'ailleurs, Élise Michaud souligne que certains chercheurs ne considèrent pas la référence comme une marque d'intertextualité³², bien que nous la considérerons comme telle et que nous continuerons à appeler ces références « intertextes ». La bibliothèque imaginaire est, comme l'affirme Michaud, le lieu privilégié d'observation du discours tenu par la littérature sur la littérature³³. Yun Sun Limet énonce de façon plus générale que la critique et l'intertextualité sont une seule et même réalité du texte, que toute intertextualité serait fondamentalement critique³⁴. De plus, en étant fictive, ces références se montrent bien plus comme un commentaire sur la littérature que comme un commentaire sur un texte, puisque la présence « effective » du texte convoqué est plutôt ambiguë, ne faisant

³¹ Élise Michaud, *Entre la littérature et la réalité*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, p. 6.

³² *Op. Cit.*

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ Yun Sun Limet, « Entre-temps, intertextualité et critique », *Nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Presses universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 330.

référence qu'à un genre de littérature en particulier et non à un référent extra-textuel. Amélie Nothomb intègre une interprétation et une idée de la littérature au sein de la fiction à l'aide d'un corpus inventé. Le but de la bibliothèque imaginaire qu'a mentionné Élise Michaud dans son mémoire, soit de dégager à travers l'intertextualité et la confrontation des personnages le rapport entre la littérature et la réalité³⁵, nous permettra justement de découvrir comment se défend la littérature face à la très dure réalité de la guerre et du froid et quelle est la position de Nothomb face à la littérature. Sommes-nous face à une désacralisation où la littérature est subordonnée à la vie ? Et quel type de livre peut survivre et est assez puissant pour combattre le froid, l'angoisse et le désespoir face à la mort prochaine ?

Comme Genette, nous considérons la notion d'intertexte tel un élément de lecture, puisque nous croyons que l'intertexte encode dans ce dialogue dramatique la manière dont il doit être lu. Cette affirmation s'appuie sur le fait que l'enjeu de ce récit et l'utilisation subversive de ce procédé sont étroitement liés. Ces références truquées et leur interprétation nous montrent la cohérence et la nécessité des intertextes. Ces faux emprunts font sens dans la mesure où ils s'inscrivent dans une stratégie d'écriture délibérée et calculée. Ces intertextes, comme le dit Nathalie Piégay-Gros, « situe[nt] d'emblée le lecteur dans l'espace de la bibliothèque et lui permet[tent] d'atteindre à l'essence de la littérature³⁶ ». Les fausses références dans *Les Combustibles* sont un phénomène d'écriture, pièces d'un mécanisme délibérément engendré, dans le but de produire un effet de lecture. Isabelle Constant affirme que Nothomb nous propose de nous interroger sur la place de chaque participant dans la relation lecture/écriture³⁷. D'ailleurs, l'intertextualité peut être considérée comme un phénomène qui oriente la lecture du texte et qui montre éventuellement la voie de l'interprétation.

³⁵ Michaud, p. 5.

³⁶ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, p. 135.

³⁷ Isabelle Constant, « Construction hypertextuelle : *Attentat* d'Amélie Nothomb », *The French Review*, 2003, p. 939.

Amélie Nothomb sollicite nettement le lecteur sans être envers lui tyrannique. Elle reste cette écrivaine didactique, c'est-à-dire qu'elle tient à élever son lecteur, mais en lui montrant le chemin qu'il doit emprunter pour y arriver. Elle invite le lecteur à une participation lectoriale active en lui proposant d'entrer dans son huis clos. Le lecteur moyen saura reconnaître après quelques allusions que les auteurs mentionnés ne sont pas réels. Le lecteur n'est pas contraint de repérer les intertextes, l'auteure les sème sur sa route et il appartient à ce dernier de se faire piéger par l'auteure et de tenter de saisir la portée de ce leurre. L'intertextualité ne dépend pas ici de la culture du lecteur, mais plutôt de sa capacité d'interprétation et d'introspection. Les intertextes ne varieront donc pas d'un lecteur à l'autre en fonction de leur culture, mais variera leur interprétation de ces intertextes, le lecteur pouvant les considérer soit comme simple actant ou objet d'une histoire, soit comme phénomène et moyen visant à cerner la littérature et son milieu.

Le recours à de faux intertextes dans *Les Combustibles* correspond à une stratégie d'écriture voulant que le lecteur déchiffre ses effets et choisisse son camp entre deux positions à adopter face à la littérature. Il n'est pas ici un partenaire de jeu comme lorsqu'il est en contact avec le pastiche, la parodie ou l'allusion. L'intertextualité nous permet davantage de comprendre la relation que Nothomb entretient avec l'écriture et la littérature. Ces intertextes figurent comme l'élément central d'un jeu dont le lecteur doit se faire le complice. L'intertexte ici donne un rôle décisif au lecteur, mais non pas dans le sens qu'elle sollicite chez ce dernier sa mémoire. Il s'agit plutôt de le faire réfléchir sur le pouvoir de la littérature, sur la relation que le lecteur lui-même entretient face à elle. Dans son *Introduction à l'intertextualité*, Nathalie Piégay-Gros écrit que l'intertextualité requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens³⁸. C'est en effet ce qui se produit lorsque, à la toute fin de la pièce, le professeur brûle le livre tant exécré par certains, adoré et défendu par d'autres. Le lecteur doit se demander quel type de littérature a gagné et si la littérature en général a vaincu le corps et l'animalité causée par le froid de cette guerre, si *Les Combustibles* s'est bien terminé ou non.

³⁸ Piégay-Gros, p. 4.

Puisqu'il y a autant de discours sur la littérature qu'il y a de personnages, nous allons examiner chacune des positions de ces actants. Ces différentes visions de la littérature stimulent les échanges entre les protagonistes, ces oppositions entre eux motivent l'action et, par là, elles nous permettent de tirer des conclusions sur l'image du livre et de la littérature que *Les Combustibles* véhicule. C'est alors avec cette entité que nous allons terminer notre analyse et tirer nos conclusions. Les références et ce que les personnages en disent seront les facteurs prédominants de la caractérisation des personnages et de l'établissement de leur rapport à la littérature. La référence qu'un personnage peut faire à une œuvre nous précise, entre autres, ses obsessions, son savoir, ses compétences culturelles et, d'un point de vue sociologique, son appartenance à un milieu donné. Ainsi la bibliothèque imaginaire du professeur nous aidera également à dresser le portrait que fait Nothomb de l'univers universitaire critiqué dans ce texte, puisque « le personnage citateur apparaît [...] comme un produit du discours social qui le traverse³⁹ ».

3.2.1 Professeur

Le conflit entre les protagonistes est amorcé lorsque les trois personnages sont forcés par les bombardements de la guerre à cohabiter. La guerre occulte alors la légitimité du rôle du professeur et de la littérature. Les signes culturels ne sont pas en conflit avec la société représentée, micro-société d'intellectuels universitaires. Toutefois, ce milieu étant éclipsé par la guerre, les personnages se trouvent confinés dans un appartement. Leur culture se révèle inutile et impuissante. La fonction de la littérature dans la vie sociale perd son sens. Ces trois personnages, le professeur, Daniel son assistant et Marina, petite amie de ce dernier et étudiante, se retrouvent dans un huis clos où ils doivent tenter de survivre par tous les moyens. De l'espace paradisiaque où le professeur pouvait enfin cesser d'être en représentation, son appartement devient un espace de concentration, qui progressivement

³⁹ Nicole Biagioli, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation », *Nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Presses universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 27.

prend la forme d'un espace d'extermination⁴⁰. Les personnages détruisent ces livres qui fondent leur vie, leur dignité, et exterminent ainsi peu à peu ce qu'il reste en eux d'humain.

Bien qu'une guerre sévisse à l'extérieur de l'appartement, à l'intérieur, les personnages n'entrent pas moins en conflit. Ils en viennent même parfois aux coups. D'ailleurs, Amélie Nothomb croit que « nous sommes perpétuellement en situation d'affrontement, à petite ou grande échelle⁴¹ ». La guerre accule les protagonistes au mur de leur conscience et de leur être. Forcé de cohabiter avec deux de ses élèves, le professeur ne peut plus se donner en représentation et est démasqué dans sa vie privée : « C'est surtout par l'affrontement dans ce qu'il a de violent et d'excessif que les masques sont arrachés pour livrer les personnages dans leur vérité...⁴² » Si pour Pierre Hébert, « l'université est le seul endroit où l'on peut encore s'intéresser aux choses pour elles-mêmes⁴³ », car le reste est accaparé par la logique mercantile, chez Nothomb c'est un univers de duperie et de snobisme littéraire.

Nous avons vu précédemment qu'Amélie Nothomb dénonçait le danger de toute parole doctrinaire. Avec ce dialogue dramatique, nous avons un indice supplémentaire. Louise Vigeant affirme : « ...dans cette pièce, elle attaque l'institution universitaire...⁴⁴ » Les appareils idéologiques d'État, nous dit Jacques Dubois, qui vont de la religion et du système d'enseignement aux appareils culturels (dont la littérature) correspondent grosso modo à ce que nous reconnaissons comme étant les institutions⁴⁵. Le système d'enseignement ici, par le biais du professeur, est attaqué. Le professeur ne porte pas de nom propre, l'onomastique étant pourtant importante chez Nothomb : il est une condition, une profession que nous

⁴⁰ Cette modification de l'espace a été soulignée plus généralement, à l'échelle des « romans nothombiens », par Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 157.

⁴¹ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 62.

⁴² Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », p. 137.

⁴³ Pierre Hébert, « Le professeur fictif dans quelques romans québécois des années quatre-vingts », *University of Toronto quarterly*, 1994, p. 598.

⁴⁴ Louise Vigeant, « Amélie Nothomb, Antigone ou Cassandra », *Jeu*, juin 1997, p. 162.

⁴⁵ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Brussels, Éditions Labor/Fernand Nathan, 1986, p. 33-34.

voyons critiquée et interrogée. Cet appareil idéologique est même quelquefois comparé à un appareil d'État plutôt répressif : la religion.

L'Institution telle que dépeinte dans la pièce s'apparente à un dogme auquel il faut être fidèle. C'est pourquoi Daniel est si révolté face au changement de comportement du professeur, parce que ce dernier se détache des règles ou des caractéristiques qui font de l'Université ce qu'elle est. Nous voyons, entre autres, cette analogie entre l'Institution de la littérature et la religion lorsque Daniel compare l'Université à un temple. Le professeur surenchérit : « Mais on n'est jamais en dehors de l'Université : c'est une religion. » (*Co*, p. 68) En effet, au début de la pièce nous le retrouvons chez lui en train de travailler sur un livre. Même chez lui, il pratique son culte. Le professeur tient, à certains endroits, un discours de prêtre, comme lorsqu'il dit à Daniel : « Nous sommes vendredi : cette semaine, j'ai évangélisé mes étudiants pendant quarante minutes. » (*Co*, p. 11) Cette figure doxique du professeur incarne la tradition. Comme un prêtre, le professeur, qui a consacré toute sa vie à sa foi en la littérature, n'a pas d'enfant, mais il appelle ses fidèles « mon enfant » (*Co*, p. 33) et est « attendri comme un père » (*Co*, p. 26) lorsqu'il parle à Marina. Nous pouvons percevoir également la dualité du corps et de l'âme, qui est rattachée à une certaine spiritualité, dans les propos du professeur à l'adresse de Marina : « Monsieur, vous aurez mon corps, vous n'aurez pas mon âme, n'est-ce pas ? » (*Co*, p. 54) Marina ne tient pas, quant à elle, à faire cette distinction. Elle n'a cure de ce que le professeur aura d'elle s'ils font l'amour, puisqu'elle aura chaud. Quand Marina parle de la nature, le professeur parle de Dieu (*Co*, p. 46).

Le professeur se compare lui-même à l'évêque Rémi qui baptisait Clovis en disant : « brûle ce que tu as adoré, adore ce que tu as brûlé » (*Co*, p. 64), ce qui est maintenant devenu son emploi du temps. Comme d'un curé dont nous nous attendrions qu'il respecte les règles de l'Église, le professeur croit qu'on était en droit d'attendre mieux de sa part. Il aurait dû être davantage honnête envers ses étudiants comme envers Blatek, qu'il faisait semblant de détester en cours. Il doit respecter ce qu'il dit, tout comme un curé doit suivre les Saintes Écritures. Son statut de professeur semble lui faire croire qu'il n'a pas droit à l'erreur, et

qu'il ne peut surtout pas contrevenir au modèle universitaire en aimant un auteur moins hermétique. Tel un curé, il a basé sa vie sur les écritures qui contenaient, selon lui, la vérité.

Nous constatons que pour Nothomb ces deux systèmes doxiques font partie d'une même infrastructure. Le texte renferme une dénonciation de la pensée monolithique et dogmatique, où les discours proférés sont parfois mensongers et où la réflexion n'a souvent pas sa place. De plus, le professeur expose un discours de sophiste pour faire dire à Daniel ce qu'il n'a pas dit, par ruse. Nous constatons à nouveau le danger de la parole fausse qui prend des allures de vérité. Le professeur, comme le prêcheur ou l'évêque, est un manipulateur de la langue.

L'auteure montre que personne ne détient la vérité. La parole ou la foi ou la passion que quelqu'un nous transmet sont toujours empreintes de subjectivité et ne sont pas synonyme de vérité universelle. Si Daniel avait réfléchi au lieu de prendre pour lui les discours d'idées toutes faites de son professeur, il lui en voudrait probablement moins de lui avoir inculqué une attitude face à la matière littéraire que le professeur finit presque par renier. En effet, le professeur relativise les choses du fait de la guerre. Il perd ainsi par elle un peu de sa passion envers la littérature. Peut-être que le professeur mentait à ses étudiants, mais il se rend compte qu'il s'était peut-être aussi trompé. Il repense ce que, en classe, certains élèves ont cru sans réfléchir.

La guerre relativise tout chez les personnages, leurs plus simples habitudes comme leurs valeurs les plus ancrées. Par exemple, Marina croit qu'elle ne pourrait plus jamais être la même après la guerre, ne plus désirer d'enfant, bref ne plus croire en l'avenir. Le professeur, entre autres, change d'opinion à propos du *Bal de l'observatoire*, texte exécré devant ses étudiants, texte dont il se régale à présent, seul, dans son appartement. Ce livre de beauté lui permet de s'évader de la sombre et macabre réalité. Il se défend en disant à Daniel qui l'exhorte à se ressaisir : « ...*L'Honneur de l'horreur* a été écrit par quelqu'un qui n'avait pas faim, et mon article d'il y a huit ans sur *L'Honneur de l'horreur* a été écrit par quelqu'un qui n'avait pas froid. Alors au feu ! » (Co, p. 64) La guerre change les priorités des personnages, leurs valeurs, comme nous le dit le professeur : « Les lois ne sont plus les mêmes quand c'est la guerre... » (Co, p. 79) Puisque les besoins primaires sont inassouvis, le livre perd son

pouvoir symbolique. En effet, le professeur modifie son point de vue au sujet de son article et de sa lecture de *L'Honneur de l'horreur* qui l'avait fait autrefois affirmer : « Après avoir lu *L'Honneur de l'horreur* plus aucun être humain ne pourra jamais faire fi de sa dignité. » (*Co*, p. 63) C'est pourquoi les personnages sont justement en train de mettre le feu à la bibliothèque du professeur. Par le trépignement du corps qui demande, la guerre détruit les aspirations idéales des personnages.

En plus de critiquer le monde universitaire, Amélie Nothomb veut interroger le pouvoir de la littérature en confrontant cette dernière à la guerre qui prend le pas sur la dignité des personnages, qui les rend plus bestial. Elle nous montre la mince ligne qui sépare l'homme de l'animal, ce à quoi se raccrocher : leur passion et l'espoir qu'ils ont perdus. Louise Vigeant affirme à propos de ce texte : « Le partage des idées, la transmission du savoir, l'éloge de la mémoire, rien de tout cela n'est plus possible quand la souffrance est omniprésente.⁴⁶ » Cette situation prive le professeur, comme les autres personnages, de sa raison d'être. Ils savent, pour la plupart, qu'ils sont condamnés, désarmés dans tous les sens du terme, et qu'ils n'ont plus rien à prouver à qui que ce soit, ce qu'a tenté de faire le professeur toutes ces années : acquérir de la crédibilité. Le rôle du professeur, sa vie même, est en porte-à-faux. À présent, tout ce à quoi il a consacré sa vie est occulté par le froid, la guerre et la mort. Il ne peut plus vendre ses paroles : le silence s'impose. Daniel, dégoûté par la perte de foi du professeur, le fait taire : « Vous, taisez-vous ! Une fois pour toutes, vous n'êtes un exemple pour personne et vous n'avez rien à enseigner à qui que ce soit. » (*Co*, p. 83) La légitimité de sa parole et de son pouvoir est ébranlée. À présent qu'il n'a plus de temple où prêcher, qu'il est de plus en plus inutile et de moins en moins crédible aux yeux des deux jeunes, par la progressive victoire de son corps et de ses besoins sur le reste, le professeur capitule devant ceux-ci et ne cesse de dire : « c'est la guerre » (*Co*, p. 79) pour expliquer les actes qu'il n'aurait auparavant pas commis, comme faire l'amour avec la petite amie de son assistant pour se réchauffer. Les personnages comblent leurs besoins comme ils peuvent.

⁴⁶ Vigeant, p. 164.

Marina et le professeur sont conscients de cette perte de pouvoir de la littérature. Ils sont réalistes face à cette victoire du corps sur leur intellect, ce qui pousse Marina à dire au professeur, dans la deuxième partie de la pièce : « Non : je suis un animal. » (*Co*, p. 36) Puis à la fin, pour sauver l'ultime livre, elle affirme : « Je suis une bête ! [...] Je n'ai plus rien d'humain ! » (*Co*, p. 87) Le froid, devenu omniprésent dans leur corps, surpasse en eux, du moins un moment, l'importance de la littérature : « L'éruption dionysiaque ruine les institutions, fait s'effondrer l'ordre culturel.⁴⁷ » Le froid pousse les personnages au rang de l'animalité, comme l'a souligné Laureline Amanieux : « ...l'animalité, loin d'être une force primaire euphorisante et analgésique, réduit l'être aux pires souffrances corporelles et détruit son humanité, sa part d'idéal, ses valeurs, tout ce qui le définissait et lui donnait son épaisseur...⁴⁸ »

Nous sommes donc dans cette logique de guerre où le professeur se retrouve sans son lieu de représentation, sans sa chaire, et où son rôle n'est plus évident ni à tenir ni à justifier, surtout quand il s'agit de brûler ses livres pour satisfaire le corps qui a froid, de faire des choix qui ne sont pas toujours en accord avec ceux de son assistant Daniel. Ce dialogue dramatique nous révèle que l'institution telle qu'on la connaît ne peut survivre lorsque nous sommes socialement ébranlés, menacés d'extinction. Essaie-t-on de nous dire que la littérature serait un luxe de l'esprit qui ne pourrait avoir sa raison d'être que lorsque le corps est repu ? La réponse est complexe, car pour le professeur « la littérature fonde la dignité humaine, et constitue un véritable combat.⁴⁹ » C'est sans doute ce qui lui fait dire : « Si nous nous mettions à brûler les livres, alors, vraiment, nous aurions perdu la guerre. » (*Co*, p. 16) De même qu'il lance à Daniel : « Pour nous autres, professeurs, continuer à donner cours, c'est nous battre. Et pour nos étudiants, continuer, en dépit des bombes, à s'intéresser à la place de l'adverbe dans les subordonnées chez les poètes romantiques, c'est se battre. » (*Co*, p. 12) La dignité humaine est ce qui reste à l'humain quand il n'a presque plus rien, c'est ce qui prolonge l'espoir, peu importe le comportement où l'acte qui traduit cet amour-propre : « Votre manière de continuer le combat, c'est de donner cours comme avant. Ma

⁴⁷ Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », p. 137.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁹ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 300.

manière, c'est de ne pas porter de manteau quand je suis chez moi ! Le jour où je le mettrai, je me sentirai vaincu ! » (*Co*, p. 14-15) Sans la littérature, nous serions des bêtes et donc la littérature s'impose comme nécessaire. C'est pourquoi le suicide de Marina se révèle significatif en ce cas, car il réhabilite la littérature. Nous aurions pu en attendre autant du professeur, mais il plonge dans le paroxysme du cynisme à mesure que le récit s'enchaîne, que la guerre ne cesse, que la défaite s'impose comme imminente, et qu'il reste moins de livres.

Nous assistons à la perte de foi du professeur en son objet adoré. Mis à part le danger qu'elle dénonce dans ce système d'enseignement doxique, Amélie Nothomb montre aussi que la littérature est un objet de culte et d'amour pour le professeur qui croyait en sa mission. Cette parole n'est pas seulement dangereuse par son monolithisme, elle permet aussi de transmettre une passion, de la semer et de la décupler. La parole du professeur a toujours servi à enseigner et nous voyons que le professeur ne peut par moment s'empêcher d'agir encore comme ce personnage didactique et comme le chef, malgré les bombardements qui sévissent à l'extérieur. Même en dehors de l'Université, il agit comme un professeur. L'institution de la littérature poursuit son œuvre dans la vie quotidienne. Nous en avons la preuve, entre autres exemples, lorsque le professeur utilise des comparaisons pour se faire comprendre : « Vous savez très bien qu'une phrase tirée de son contexte n'a pas d'intérêt. » (*Co*, p. 35) ou « Vous oubliez le style, Marina. » (*Co*, p. 35) Nous sommes témoins à maintes reprises du plaisir que procure la littérature au professeur lorsque ce dernier parle d'elle avec Marina ou Daniel, lorsqu'il les invite à s'interroger, à s'extasier et à apprendre d'elle. Le professeur saisit toutes les occasions qui se présentent à lui d'enseigner à Marina et à Daniel.

Le professeur conserve, malgré son revirement, les principales caractéristiques de son rôle d'enseignant qui tend à la transmission du savoir et des traditions. Par exemple, lorsque Daniel lui parle d'un livre en affirmant que c'est selon lui le plus mauvais de l'auteur, le professeur retient la remarque et considère que ce livre pourrait être un bon combustible. Alors Daniel dit qu'il a l'impression de passer un examen, et le professeur répond affirmativement : « un examen d'autodafé » (*Co*, p. 29). Donc, même dans ces circonstances, le professeur réussit à faire passer une sorte de test. La quête de savoir du professeur et son

désir de le transmettre font partie de son essence. Ils se manifestent, entre autres, par ce constat qu'il dresse : « Si cette guerre a pu vous apprendre que nous étions des animaux, c'est déjà bien. » (*Co*, p. 14). Dans cette appartement où plane la mort le professeur tire des constat, synthétise, encourage Marina à s'instruire : « C'est bien ça de lire Sorloff! Je suis impressionné par votre soif de culture. » (*Co*, p. 34)

Il fait montre également d'un besoin d'exhaustivité, tel qu'un professeur l'exigerait d'un étudiant pour comprendre son propos. En effet, en réponse à une question que Marina lui donne, le professeur lui dit qu'elle lui rappelle un doyen de la Faculté de mathématiques à qui l'on avait demandé : « Maître, pouvez-vous nous définir les mathématiques? », et qui avait répondu : « C'est ce que les mathématiciens font. » (*Co*, p. 39) Ironiquement, il dit à Marina que sa réponse est insuffisante et il lui pose une autre question afin qu'elle s'explique davantage, ressemblant à ce moment à Socrate qui interroge plus précisément son élève au fil de ses réponses.

Sa rigueur se manifeste à nouveau lorsqu'il demande à Daniel à propos de sa critique d'œuvre d'être plus objectif et davantage rigoureux : « Donnez-moi des détails qui soient critiquables. » (*Co*, p. 72) Il domine encore Daniel en étant celui qui pose les questions. Il en est encore ainsi au début de la troisième partie. Le professeur lui ordonne de le laisser tranquille, et Daniel répond : « Mais c'est vous qui m'avez ordonné de vous réveiller si vous vous endormiez ! » (*Co*, p. 61) Une fois de plus, l'idéalisme de Daniel et le réalisme du professeur s'affrontent, puisque le professeur constate que ses ordres, notamment celui d'apprendre les livres par cœur, étaient insensés. Le professeur n'a pas encore tout à fait perdu l'estime de Daniel, qui finit par être totalement dégoûté de l'attitude cynique du professeur désabusé. La hiérarchie entre les deux protagonistes, qui existe fortement au début de la pièce, est pratiquement abolie à la toute fin, lorsque l'assistant impose le silence à son maître. Or, le maître détient jusqu'à la fin le rôle de chef, quoiqu'en pensent ses deux élèves, puisque c'est lui qui détient l'ultime pouvoir, soit le dernier livre à jeter au feu et la dernière

réplique. En ce sens, Amanieux a raison : « C'est ainsi la voix de la perversité et du cynisme qui l'emporte dans ses romans [ceux de Nothomb]...⁵⁰ »

Nous n'avons donc aucun doute sur le fait qu'être professeur est une condition. Par exemple, quand Marina lui demande s'il a déjà lu Bernanos, le professeur répond : « Je n'enseigne pas la littérature française, mais j'ai lu Bernanos, oui. » (*Co*, p. 40) Cette précision qu'il donne sur la matière qu'il enseigne laisse sous-entendre qu'en principe ses connaissances proviennent de l'Université, que lorsqu'il est à l'extérieur de son lieu de travail, il doit à ce dernier ses aptitudes et sa culture. De plus, les noms d'auteurs fictifs cités, que nous retrouvons dans la bibliothèque du professeur, n'ont pas une sonorité typiquement française, mais plutôt étrangère. Toutefois, sa réponse démontre que sa passion dépasse sa vocation d'enseignant et que, en dehors de son lieu de travail, il cherche tout de même à s'instruire.

Nous pouvons ajouter que, en tant que professeur, il fait respecter les règles. Même si ce n'est pas le professeur qui a établi la consigne de la flambée quotidienne (ils ne brûleraient qu'un livre avant de se coucher, pas un seul de plus), il rappelle à l'auteur de cette directive de ne pas y contrevenir. Afin de faire respecter la loi, le professeur démontre son autorité envers Marina, qui désirait contrevenir à cette règle. Il lui rappelle que c'est la directive qu'elle avait elle-même instaurée, et que malgré le froid elle doit la respecter.

Nous voyons bien que, dans cet appartement, le chef est le professeur, tout comme il le serait dans sa classe. Justement, Daniel lui fait remarquer, lorsqu'il ne reste que quelques livres, que le seul auteur dont ils n'ont rien brûlé est celui auquel le professeur a consacré sa thèse. Daniel ajoute qu'un de ces romans ayant servi à la thèse du professeur est plus mauvais qu'un de ceux qu'ils ont brûlés la veille. C'est à ce moment que le professeur se permet de lui rappeler : « le chef, c'est moi » (*Co*, p. 67). Il répète cette assertion lorsque Daniel sous-entend que la nullité qu'il faudrait brûler est le *Bal de l'observatoire*. Daniel trouve l'argument du « chef » boiteux et le professeur continue en arguant la raison du plus fort.

⁵⁰ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 151.

Or, le professeur voit, au cours des discussions et des événements, que le pouvoir de la littérature, en lequel il croyait, est précaire. Le professeur perd progressivement confiance en l'utilité de sa quête, de sa mission et de sa vie. Au départ, le professeur croit encore au pouvoir symbolique de la littérature : « Enfin, Marina ! Le but de la littérature n'est pas de vous réchauffer. » (*Co*, p. 36), de même qu'en sa mission. En effet, il s'efforce de faire comprendre à Marina la beauté et l'utilité de la littérature. Les mots sont pour le professeur les artères d'un cœur qui ne bat que pour la littérature. Il maîtrise la langue et parle quelquefois comme un de ces livres : « Marina, légère comme un souffle » (*Co*, p. 24), en faisant des comparaisons sur un ton sarcastique : « Parler de gras devant vous, c'est de mauvais goût. Autant parler d'une chute d'eau au Sahel. » (*Co*, p. 38) Pour le professeur, la fonction du langage dans la vie sociale est reliée à son maniement, à l'éducation, à la transmission d'un savoir et, par là, à l'ambition et à l'obtention du respect. Nous constatons à cet effet que ses valeurs et ses croyances en la littérature vont de pair avec ce respect, puisque lorsqu'il commence à ne plus y croire il perd sa crédibilité. Que cet éminent chercheur, qui a écrit quinze thèses, passe pour un être fourbe et fallacieux y est pour quelque chose. Mais le fait est que, si l'on enlève cette foi au professeur, il ne reste de lui qu'un être âgé, un peu libidineux et misogyne, cynique et désabusé, car il a passé sa vie à se construire en rapport avec cet objet.

C'est la perte d'espoir due à la guerre qui complète la transformation du professeur. Après avoir retiré son masque de professeur hautain et snob, il se change en animal. Avant, il lui restait encore quelques espoirs en son objet et en la vie : « Je veux que vous vous sentiez mieux, mais si je brûle tous les livres trop vite, avec quoi ferons-nous du feu, demain ? » (*Co*, p. 48) Contrairement à Marina qui ne voit pas de lendemain, qui ne voit que la mort, le professeur croit qu'il y a une possibilité de vivre : « Marina, on ne peut exclure l'hypothèse que la guerre se termine un jour et que vous soyez encore en vie à ce moment-là. » (*Co*, p. 50) Toutefois, à la fin de la deuxième partie, rien n'est moins sûr. Le professeur perd lui aussi espoir et se révèle à Marina comme une bête, en invoquant la loi du plus fort : « La guerre ne vous a-t-elle pas appris le droit du plus fort ? Vous êtes chez moi, vous avez trop froid pour partir, vous savez qu'il n'y a pas d'échappatoire. » (*Co*, p. 54) C'est dans la

dernière partie de ce dialogue dramatique que son espoir et sa foi se dissolvent. Le professeur s'apparente alors à Marina, qui dès le début le comparait à un animal : « Mais ça m'est égal d'avoir honte. Je suis comme Marina : à part avoir chaud, plus rien ne m'importe. » (Co, p. 65-66)

Auparavant, dans la première partie de ce théâtre livresque, il était outré que Marina prétende qu'il n'aimait pas vraiment les livres, qu'ils étaient seulement un moyen pour son avancement (Co, p. 17) Toutefois, dans la dernière partie, il ne proteste pas quand Daniel lui dit qu'il semble prendre plaisir et n'avoir aucun regret à brûler les livres, qu'il n'a pas l'air d'adorer ce qu'il a brûlé (Co, p. 64-65) Le professeur ne voit plus les livres avec adoration et espoir, ne supportant même pas que quelqu'un d'autre en parle ainsi. Il dit à Marina : « ...dès qu'il est question de ce roman, vous parlez avec le feu sacré, comme une sainte. Vous allez me le faire prendre en grippe, ce bouquin ! » (Co, p. 87) Ses illusions sont disparues avec la guerre. Devenu une bête, il ne peut faire marche arrière et ne supporte pas qu'il reste quelque chose d'humain en ses deux « amis ». Il devient d'un cynisme exacerbé. Le professeur est méconnaissable tant il semble rire de cette situation critique : « Mes enfants, je suis sûr que vous vous réchauffez beaucoup en vous livrant à ce charmant petit corps à corps, mais je trouve quand même regrettable que vous manquiez la chaleur de cette belle flambée littéraire » (Co, p. 85), qui est constituée du dernier petit lot de livres.

Le professeur est à son tour entré dans la logique des besoins primaires qui éclipsent son amour-propre et son amour de la littérature. Laureline Amanieux souligne que, par cette dualité entre l'homme et l'animal, Dionysos plonge les personnages dans une nouvelle indifférenciation : les frontières tombent entre la bête et l'homme⁵¹. À la pensée de lire et relire un livre que le professeur a estimé et sur lequel il a écrit un article, il a « envie de le brûler tout de suite » (Co, p. 63), parce que la guerre lui fait remettre en question ce qu'il a dit sur ce livre. Même *Le Bal de l'observatoire*, dernier livre à survivre avant de se retrouver au feu comme les autres, est selon le professeur « un beau livre mais que peut-il pour [eux]... ? » (Co, p. 86) Il pourra leur faire oublier un court instant la guerre, mais cela n'est

⁵¹ Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », p. 136.

pas suffisant. Pourtant *Le Bal* était le dernier livre en lequel le professeur a cru et auquel il a consacré du temps, ce qui avait entraîné quelques confrontations entre lui et Daniel. Ce dernier affirmait que le paroxysme de perte de valeur est de ne jurer que par *Le Bal de l'observatoire* (Co, p. 81).

Dans la troisième partie, le professeur révèle un visage cynique et conclut, comme dit Amanieux, « à la vanité de toute œuvre⁵² » et à l'impossibilité d'« éduquer un lecteur » (Co, p. 74). Contrairement à Daniel, l'idéaliste romantique qui lit non pour se mettre à la place des personnages, mais pour découvrir une vision du monde, le professeur sombre dans une lucidité exacerbée et perd tout à fait confiance en sa mission et en la puissance de la littérature : « Depuis des millénaires les plus beaux esprits ont écrit les plus nobles visions du monde dans les livres les plus admirables. Avez-vous l'impression que leurs idées ont servi à quelque chose ? [...] À quoi sert-il d'exposer une vision du monde si le monde s'en fout ? » (Co, p. 74) Le professeur va jusqu'à mépriser l'univers dans lequel il a baigné sa vie durant : « Aucune niaiserie n'arrive à la cheville de la niaiserie universitaire. » (Co, p. 74) Il tient à critiquer l'attitude idéaliste de Daniel qui n'établit pas de lien entre la cause et l'effet, qui ne voit pas qu'aucune des visions du monde n'a empêché cette guerre de les faire souffrir. Tout comme Tach avait perdu foi en la littérature, ce dont témoigne le titre de certaines de ses œuvres, et qui déclarait ne pas être lu ou alors être incompris des lecteurs, la tâche du professeur a semblé tout aussi vaine. Sa vie et son travail n'ont servi à rien, comme en témoigne cette affirmation de Daniel : « Quand vous auriez raison, vos torts n'en sont que plus grands, puisque vous avez passé vingt années à enseigner le contraire. » (Co, p. 75) C'est-à-dire qu'il y a cru toutes ces années, mais que la guerre l'a désillusionné. Il ne veut même plus respecter ses propres consignes et, pour que Daniel cesse de le harceler, il demande : « Comment pouvez-vous accorder du crédit aux paroles d'un bonhomme qui démolit Blatek devant ses étudiants et qui s'en régale quand il est seul ? » (Co, p. 62) Il se discrédite et se rabaisse devant Daniel pour que celui-ci cesse d'exiger une attitude conforme à l'image qu'il s'est faite de lui au cours des vingt dernières années.

⁵² Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 301.

Avant la guerre, le professeur était sans cesse en représentation, car l'activité pédagogique consiste à se donner en spectacle, à donner l'impression d'être sûr de soi et de détenir la vérité. Sa présence au monde et sa présence à soi étaient superposées. Les étudiants ignoraient que le professeur leur cachait une part de lui, la part privée. Quant au professeur, il ne se posait pas de question et se bornait à croire. Il ne remettait pas en doute les fondements de l'institution universitaire, sa fourberie, son snobisme intellectuel. Il se mentait à lui-même, bien caché derrière son masque. Toutefois, ce masque est forcé quelque peu par l'objectivité qu'exige l'enseignement, métier qui oblige en quelque sorte l'être à devenir double. Justement, en sortant de son lieu de représentation, le professeur peut être davantage lui-même, dans toute sa subjectivité. La cohabitation avec ses étudiants amène une certaine familiarité. C'est cette familiarité qui, dans *Les Combustibles*, permet le dévoilement, la tombée du masque, comme l'affirme Francis Berthelot : « La familiarité est le mode relationnel qui permet le mieux aux personnages d'exprimer le fond de leur âme.⁵³ » À l'instar de Tach qui dévoile son côté sensible en appelant Nina par son prénom dans *Hygiène de l'assassin*, cette cohabitation fait tomber le masque du professeur dans *Les Combustibles* : « Je ne suis pas intelligent ! Je n'ai aucun plaisir à lire les auteurs que j'admire ! J'aime lire Blatek parce que c'est bête ! Ça fait vingt-cinq ans que je mens à mes étudiants ! », crie en courant le professeur (*Co*, p. 15). Tel que révélé par Amanieux : « Au détour du discours, tout s'inverse pour montrer la monstruosité qui se cache en chacun, *le revers de l'image sociale*, mais aussi de ce que les héros croyaient d'eux-mêmes⁵⁴. Cette précédente affirmation du professeur laisse transparaître la duplicité de son rôle et son snobisme intellectuel.

La critique de ce snobisme littéraire est très marquée lorsque Marina demande à ce qu'on brûle les livres pour se réchauffer. En effet, le professeur capitule en lui donnant six gros volumes de l'œuvre de Sterpenich, auteur qu'il avait fait lire à Marina dans sa première année d'étude. Pour se disculper de la critique de Marina à propos de cet auteur qu'il faisait semblant d'aimer en cours et qu'il forçait ses étudiants à lire, le professeur répond : « Ne me dites pas que vous l'avez vraiment lu. » (*Co*, p. 22) Au professeur, il semblait aller de soi que

⁵³ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 15.

⁵⁴ Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », p. 131. Nous soulignons.

les lectures obligatoires n'étaient pas faites pour vrai : « Nous avons des étudiants qui lisent les livres que nous leur demandons de lire ! Si j'avais su, j'aurais eu quelques scrupules en dictant les listes de lectures obligatoires ! » (Co, p. 23) Le professeur semble désabusé face à son métier et déjà il paraît ne plus croire aux compétences de ses étudiants et à leur amour des livres. Ces listes de lectures ne servaient alors que comme faire-valoir. Lorsqu'il jette finalement au feu un livre qu'il avait imposé comme lecture obligatoire, livre renfermant des « pages illisibles » et dont le professeur disait tant de bien au cours, en disant : « ...je ne laisserai à personne d'autre que moi le privilège de foutre le feu à cet emmerdeur » (Co, p. 23-32), il nous confirme davantage que l'enseignement littéraire est un univers de duperie, où l'on doit paraître intelligent en disant aimer des auteurs difficiles que l'on jette au feu sans regret et même avec satisfaction.

Le professeur a fait semblant d'être celui qu'il a prétendu être presque toute sa vie, forcé sans doute aussi par cette horde de chercheurs à s'élever au dessus de la masse, en affichant une culture sérieuse et restreinte. Cela se confirme lorsque Daniel dit au professeur qu'il rirait de le voir dire à ses étudiants ce qu'il pense réellement du *Bal de l'observatoire* de Blatek, mais il n'y a « aucun risque que ça se produise n'est-ce pas ? Vous tenez trop à votre dignité pour avouer une chose pareille. » (Co, p. 71) Le professeur répond sur la défensive : « J'ai raison : un professeur a tant de mal à avoir un peu de crédibilité aux yeux de ses étudiants. Une pareille confession me la ferait perdre. » (Co, p. 71) Il faut donc mentir aux étudiants pour être crédible et respecté si on en croit les dires du professeur. Or cette imposture fonctionne, car Daniel affirme : « J'avais dix-huit ans quand je vous ai découvert. Vos paroles me semblaient contenir la somme de l'intelligence humaine. Quand je vous écoutais, j'avais envie de crier de joie, j'étais fier d'être humain. » (Co, p. 65) À présent que l'attitude du professeur est le contraire de tout ce qu'il lui a entendu dire depuis douze ans, Daniel est dégoûté, honteux et désillusionné. Nous apercevons ici une critique de la duplicité des professeurs, de leur prétention.

La pièce commence justement avec un dévoilement de cette supercherie universitaire, puisque Daniel entre chez le professeur quand ce dernier rédige — le professeur ne sait pas lui-même de quoi il s'agit —, un texte sur le *Bal de l'observatoire* de Blatek. Daniel trouve la

chose étrange, car pendant des années il ne lui en a entendu dire que du mal. Le professeur l'interroge alors pour savoir si, depuis qu'il habite chez lui, Daniel l'a vu lire les auteurs dont il faisait l'éloge en classe. Daniel, professeur en devenir, lui répond que depuis le temps qu'il parle d'eux et les connaissant par cœur, il trouverait idiot de le voir lire les auteurs dont il chantait les louanges en cours (Co, p. 9). Alors, le professeur dit à Daniel qu'il a le privilège de découvrir ce que n'avouerait aucun enseignant de littérature : « ce qu'il lit — ce qu'il lit vraiment — pendant son temps libre » (Co, p. 10). Les personnages semblent donc nous révéler que le professeur doit devenir un autre, doit porter un masque, lorsqu'il enseigne à ses étudiants. Daniel, qui veut excuser cette malhonnêteté qu'a le professeur de démolir Blatek en classe et de s'en régaler quand il est seul, réplique : « Il n'y a pas de quoi avoir honte. C'est une attitude tellement ordinaire. » (Co, p. 62) Il est déjà de mauvaise foi quant à son futur métier. Ayant décelé la supercherie, il est prêt à l'accepter et à la défendre, parce que, selon lui, cette attitude est normale. Contrairement au professeur, il n'a pas remis en question son univers. Le professeur commençait à se demander si on était en droit d'attendre de lui qu'il soit honnête et exemplaire. Quand Daniel avoue que non, le professeur constate : « Comme ça, au moins, tout est clair. » (Co, p. 63) Il présume que l'univers de l'enseignement a toujours été et sera toujours fait de duperie et de snobisme. Ces caractéristiques font partie de la condition même du rôle de professeur.

Le professeur est un imposteur puisqu'il a renié son appréciation de la littérature plus facile, plus populaire, dont fait partie *Le Bal de l'observatoire*. Lorsqu'il avoue qu'il ne chérissait que la littérature qu'il admirait, la littérature du circuit restreint, il avoue sa discrimination socioculturelle. La distinction entre le plaisir et le travail est nettement balisée lorsque Daniel parle des aèdes qui récitaient l'*Illiade* et l'*Odyssée* sur le bout des doigts : « Ces gens-là ne devaient pas consacrer les trois quarts de leur temps à écrire des thèses. Ils avaient le loisir d'apprendre des livres entiers par cœur. » (Co, p. 62) Le loisir et le plaisir ne sont pas des choses qu'un professeur crédible doit prôner et revendiquer. Le professorat doit être auréolé d'effort, de travail acharné et de sérieux. Le professeur en rajoute lorsqu'il qualifie ses lectures privées, celles auxquelles il s'adonne dans ses temps libres, comme *Le Bal de l'observatoire*, de « mauvaises lectures » (Co, p. 11). Par là, il affirme clairement que de travailler sur *Le Bal de l'observatoire* porte, dans ce milieu, à la dérision et à être la

victime de sarcasmes. Figure double, le professeur doit, dans la situation de promiscuité où il se trouve, concilier ses goûts différents pour deux types de littérature, appartenant à des champs différents, et même à en délaissier un type au profit de l'autre. Il a passé toute sa vie à travailler sur des ouvrages sérieux, mais à ce moment le professeur désire relire *Le Bal de l'observatoire*, roman qui fait davantage ressentir que réfléchir.

Ce dédoublement du professeur, en apparence et en intériorité, traduit le mensonge du discours pour autrui et de la spontanéité du pour-soi. C'est cette spontanéité qui vainc et qui fait jeter son masque au professeur : « Moi, cette guerre me donne une terrible envie d'être enfin lucide. » (*Co*, p. 26) Le professeur comprend à présent que cet univers dont il faisait partie était fallacieux et il désire assumer jusqu'au bout sa révélation à soi-même et aux autres, quitte à les décevoir. À l'image de Dionysos, le professeur pulvérise « les barrières de la mauvaise foi, du mensonge et de l'hypocrisie, de la bonne conscience et des œillères dans lesquelles on se complaît trop souvent.⁵⁵ » Laureline Amanieux poursuit en affirmant : « Son œuvre [au sens de toutes les œuvres de Nothomb] charrie tout ce que notre monde a d'ambivalent et de monstrueux⁵⁶ », quitte à devoir s'autocritiquer elle-même en tant qu'actant au sein du champ littéraire. Elle dénonce la duperie et le snobisme de cet univers littéraire, plus précisément de son enseignement. Elle nous montre aussi la perte de foi et la désillusion d'un personnage envers la littérature. Amélie Nothomb ne veut pas imposer une vision unique au lecteur. En effet, car nous avons en Daniel le pendant idéaliste et romantique du professeur, celui qui ne perd pas foi en son objet de culte et qui restera le même du début à la fin de la pièce. Comme quoi il y a plusieurs façon de vivre un événement et qu'il y a plusieurs points de vue possibles d'une même situation.

3.2.2 Daniel

Au début de la pièce, nous voyons en Daniel l'assistant du professeur, l'homme « dominé » par son maître, par son idéal qui contenait « la somme de l'intelligence humaine »

⁵⁵ Amanieux, « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », p. 136.

⁵⁶ *Op. Cit.*

et avec qui il aime échanger sur la littérature, ce dont nous sommes témoins à maintes reprises. Or, en voyant le professeur changer et mettre à sac l'Institution qu'il vénère, Daniel prend la défense de cette institution de la littérature et devient par le fait même, d'une certaine façon, l'incarnation de sa toute puissance. C'est-à-dire que Daniel est le seul personnage dont la foi en la littérature est indéfectible. Pour ce dernier, aller se coller sur les tuyaux de la bibliothèque facultaire plutôt que travailler passionnément à sa thèse est intolérable. Il affirme : « Mais je suis idéaliste ! C'est pour ça que cet état de siège m'est insupportable. Il fait de nous des animaux. » (*Co*, p. 13) Il n'agit pas avec cynisme comme le professeur. Le lecteur peut sentir son désarroi. Daniel incarne l'institution littéraire inébranlable, car ce dernier conserve ses valeurs intactes et garde espoir en le pouvoir de la littérature. Pour lui, comme pour le professeur, la littérature fonde la dignité humaine : « Daniel sait aussi que défendre les livres était la dernière résistance avant la barbarie la plus complète⁵⁷ », chose à laquelle il croira jusqu'à sa mort, contrairement à son mentor. Même lorsque l'ensemble de la bibliothèque est sur le point d'avoir été brûlée, Daniel exhorte encore le professeur à mettre ses écrits en pratique, à ne pas faire fi de sa dignité, à continuer de lire et d'apprendre les textes par cœur. Il fonde sa vie sur la littérature, dans tous les sens du terme. Il encourage impérativement le professeur à ne pas dormir, à respecter ses propres règles. Daniel prône le travail, même si cela semble inutile en envisageant la mort imminente. En plus de receler un certain mérite et une distinction, le travail empêche de penser à la température. Sachant que la guerre les tuera de toute façon, Daniel ne voit pas pourquoi il devrait remettre en question ce en quoi il croit depuis des années.

Pour Daniel, apprendre les livres par cœur et continuer à s'instruire sont des activités sensées, car la littérature et le savoir forment sa vie. Jusqu'au bout il faut y croire et y consacrer tous ses efforts. Il n'est pas surprenant que Daniel aille, à la suite de Marina, se suicider, anéanti, lorsque tous les livres sont brûlés. Il voit les livres avec le feu sacré : « Ce n'est pas du combustible, Marina. » (*Co*, p. 16) Il est un « incorrigible sentimental » (*Co*, p. 29), car à l'idée de détruire un livre il ne l'en aime que plus. L'idéalisme de Daniel est flagrant et détonne à côté de la lucidité du professeur : « Eh bien, c'est à nous d'éduquer les

⁵⁷ Vigéant, p. 165.

lecteurs afin que la lecture ne soit plus inutile ! » (Co, p. 74) Cette lucidité du professeur, qui est pour lui une abdication, le dégoûte. Il croit fermement que la littérature peut aider l'homme à devenir meilleur : « Un livre, c'est un détonateur qui sert à faire réagir les gens. » (Co, p. 83) Il est si endoctriné qu'il en oublie les bombes réelles à l'extérieur, car pour lui la littérature n'a jamais perdu son pouvoir symbolique et il tente d'en convaincre ses deux interlocuteurs.

Le professeur voit bien que Daniel ne veut pas voir la réalité, qu'il se ment sans même s'en rendre compte et qu'il est déjà enrôlé dans la fatuité en s'entêtant à ne pas voir de beauté dans *Le Bal de l'observatoire* : « Au moins ne suis-je pas hypocrite envers moi-même. C'est le plus important », lui dit le professeur (Co, p. 73). Ce dernier a menti à ses étudiants, mais il ne se ment plus à lui-même dans cette situation critique. Daniel ne veut pas concevoir que les lois soient différentes pendant la guerre et qu'on puisse reconsidérer ce en quoi l'on a toujours cru, ce que tente de lui faire comprendre le professeur. Daniel croit que la littérature ne sert pas à faire rêver, qu'un livre « n'est pas un bibelot que l'on contemple pour se consoler du monde » (Co, p. 83) ou qu'on ne lit pas pour se mettre à la place des personnages, mais plutôt pour la « valeur artistique » (Co, p. 72) et pour « découvrir une vision du monde » (Co, p. 74). Malgré son entêtement, Daniel est critique et n'a pas besoin des autres pour penser et pour rester fidèle à ses convictions. Il n'a pas eu besoin de l'avis du professeur pour ne pas aimer *Le Bal de l'observatoire*, donc il est capable de penser et d'agir par lui-même. Critique en toute situation, il obéit aux ordres quand ces derniers lui semblent sensés. Daniel reste donc, contrairement aux deux autres personnages, fidèle aux préceptes universitaires.

3.2.3 Marina

Par contraste, Marina, sa petite amie et étudiante en littérature, suit son instinct. Il s'agit du personnage le plus authentique et le plus iconoclaste de la pièce. Elle est l'incarnation d'une pensée plus moderne. Elle n'est pas endoctrinée comme Daniel, qui voyait le professeur comme un Dieu. Marina n'est pas dupe de cette institution où la pédanterie est

maîtresse : « Je vais enfin savoir quels étaient les bouquins que vous faisiez semblant d'aimer. » (*Co*, p. 21) À plusieurs reprises nous pouvons voir la confrontation entre deux systèmes, deux manières de penser. Par exemple, Marina dit au professeur qu'après l'éternité, il invoque l'Occident et qu'il a le don de parler de grands machins qui n'existent pas (*Co*, p. 37). Marina se montre tel un non-croyant pour qui l'éternité, et par le fait même nous pourrions ajouter Dieu, serait une chose abstraite qui n'existe pas. Marina se montre à ce moment athée, puisqu'elle demande au professeur : « Et pour quelle raison la nature a-t-elle voulu que les larmes soient chaudes? » (*Co*, p. 46) Le professeur prétend nager en pleine métaphysique et reprend la question en remplaçant la nature par Dieu. Marina lui dit qu'elle ne parle pas de Dieu. Donc, pour le professeur, figure doxique tendant à la conservation des traditions, c'est la nature qui n'avait rien à faire comme sujet dans cette phrase, car c'était à Dieu que revenait cette place. Nous percevons ici une certaine confrontation entre la tradition, représentée par le professeur, et la pensée contemporaine où Dieu ne tient plus le premier plan, incarnée par Marina. Nous en avons davantage la preuve lorsque celle-ci demande au professeur ce qu'elle ferait de sa vie si elle survivait. C'est à cela que le professeur commence par répondre qu'elle devrait finir ses études. Elle répond ironiquement : « Exaltant! » (*Co*, p. 51), et le professeur continue en rappelant les exigences de l'Église du début du XX^e siècle : « Vous vous marierez, vous aurez des enfants. » (*Co*, p. 51) Nous voyons côte à côte l'École, qui est la forme d'Institution représenté ici, et la religion comme étant les représentantes des valeurs fondamentales de la vie. Toutefois, la religion ne vient plus en premier, comme autrefois. C'est comme si l'on avait voulu démontrer que l'instruction est devenue prédominante dans les valeurs sociétales de notre époque, la religion étant montrée comme désuète par l'attitude moqueuse et iconoclaste de Marina à son endroit. Pour réussir dans la vie, il n'est plus important d'être un bon chrétien, mais il faut être bien instruit. Nous pouvons également voir la preuve de cette relégation au second plan dans le commentaire ironique du professeur qui voit Marina avec un livre à la main : « Joie et douceur du foyer : la femme lit en attendant le retour de l'homme. » (*Co*, p. 33)

En outre, Marina évolue totalement à l'inverse du professeur. Ce dernier devient progressivement un animal, alors que Marina rétablit les liens étroits qu'elle entretient avec la

littérature. Au début de la pièce, Marina est d'emblée présentée comme un animal, parce que c'est elle qui propose de brûler les livres. En cela, elle oblige les deux enseignants à déterminer la valeur qu'ils accordent aux livres. Elle est celle qui dérange et bouscule l'ordre établi. La littérature ne semble pas pouvoir lui redonner sa dignité, car elle a trop froid et n'a depuis longtemps plus d'espoir : « Pour moi, elle était déjà perdue l'hiver passé. Je l'ai compris au premier jour de froid. » (Co, p. 17) C'est le personnage le plus libre et le plus lucide de la pièce. En n'ayant plus rien à perdre, elle propose de brûler les livres, qu'elle aime en soi, contrairement au professeur et à Daniel qui, croit-elle, n'ont « jamais été capables de les aimer vraiment » : ils les ont toujours vus comme du matériel pour leur thèse, et donc pour leur avancement (Co, p. 17). Marina n'a jamais perdu l'amour des livres, même si c'est l'impression qu'elle nous donne au début de la pièce, c'est seulement que le froid occulte cet amour : « [...] à chaque phrase je me demande [...] y a-t-il quoi que ce soit qui vaille une belle flambée au cœur d'un poète ? » (Co, p. 34) ; « En quoi ces allitérations vont-elles me faire oublier que je crève de froid ? » (Co, p. 35) Si la littérature ne peut la réchauffer, alors la littérature lui importe peu (Co, p. 36). Elle ne souffre plus les considérations littéraires et les « vérités de luxe ». Marina prend tout au sens propre, comme la phrase de Bernanos qu'elle considère comme la plus grande vérité du monde et qu'elle cite au professeur : « L'enfer, c'est le froid. » (Co, p. 40) La citation permet ici à Marina « d'encercler le réel, de mieux donner forme à [sa] pensée et [ses] sentiments⁵⁸ », comme c'est souvent le cas avec les héros d'Amélie Nothomb. Nous retrouvons cette même idée du froid lié à l'enfer, mais sous sa forme contraire dans *Métaphysique des tubes* : « La température diurne ne quittait pas les vingt degrés : l'Eden.⁵⁹ » Le pouvoir symbolique de la littérature est éclipsé par le froid et c'est pourquoi les « vérités de luxe » sont insupportables à Marina. La littérature se montre impuissante face à l'horrible réalité et c'est pourquoi Marina peut considérer le livre comme un matériau.

Elle se présente au lecteur comme un animal, voulant se réchauffer par tous les moyens, comme en faisant l'amour avec le vieux professeur. Ce passage nous la présente comme une belle démoniaque. Elle veut, pour cette fois, maîtriser une situation, être moins faible que les

⁵⁸ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 110.

⁵⁹ Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000, p. 81.

deux hommes, et en cela elle fait peur et déplaît au professeur : « Le problème, c'est que je n'ai pas du tout envie d'être la victime et que j'ai même très envie d'être la méchante. [...] J'ai besoin que vous soyez humilié de m'avoir méprisée. » (*Co*, 57-58) Par cette affirmation, nous pouvons comprendre que Marina souffre d'être réduite à ces mesures ultimes. À partir du moment où Marina et le professeur se rejoignent dans la bestialité, Marina retrouve progressivement foi en la littérature, de même qu'elle se dissocie du professeur, aussi rapidement qu'elle l'a rejoint : « La grande différence entre elle et vous, c'est qu'elle souffre d'être un animal. Vous, cela vous est égal », dit Daniel au professeur (*Co*, p. 66).

L'amour des livres de Marina se manifeste d'une étrange manière. En sachant qu'elle va bientôt mourir, elle trouve navrant de voir tous ces livres gaspillés. Elle préférerait brûler tous les livres immédiatement et aller se suicider, plutôt que d'angoisser à l'idée de les avoir économisés en vain et qu'ils deviennent tout à fait inutiles. Elle enrage à l'idée de ne pas en avoir d'abord profité jusqu'au bout. Sans les livres, il n'y a pour elle plus d'espoir. Vigeant la compare en cela à Antigone :

Marina avait raison : la littérature sert à réchauffer. Et c'est parce qu'elle ne peut plus servir à le faire symboliquement qu'elle peut devenir un combustible. En cela le personnage ressemble à Antigone : elle meurt de ne plus pouvoir défendre ce en quoi elle croit.⁶⁰

En effet, il ne fait aucun doute que Marina croit en la littérature, en sa beauté. La littérature retrouve avec Marina sa valeur sacrée. Dans la troisième partie du récit, nous dit Amanieux : « Marina rétablit les liens étroits entre la vie et la littérature.⁶¹ » À la fin, lorsqu'il ne reste que quelques livres, les trois personnages se disputent à propos du *Bal de l'observatoire*. Marina « arrache le livre des mains de Daniel » et, en s'asseyant, elle serre le roman sur son ventre : « Moi, j'aime ce livre ! Je ne veux pas qu'on le brûle ! » (*Co*, p. 81) Elle serre le livre contre son ventre, pour le protéger, comme on le fait avec un objet ou un être précieux qui est menacé. Elle répète à maintes reprises : « C'est beau ! C'est si beau ! » (*Co*, p. 82) Elle a besoin de cette beauté pour compenser la laideur de la réalité : « Si tu

⁶⁰ Vigeant, p. 165.

⁶¹ Amanieux, *Amelie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 300.

pouvais savoir combien il a été hideux, ce moment-là avec le professeur, tu comprendrais combien j'ai besoin de la beauté de ce livre. J'ai tellement, tellement besoin qu'il existe encore quelque chose de beau sur terre ! » (*Co*, p. 83) Comme Prétextat dans *Hygiène de l'assassin*, Marina préfère les livres de beauté plutôt que les livres à message : « Il est la seule beauté qui nous reste ! Il est ce qui peut nous faire oublier la guerre. » (*Co*, p. 86) Elle donne beaucoup de force et de puissance à un seul livre. Plutôt qu'un « détonateur qui sert à faire réagir les gens », un livre est pour Marina « un bibelot que l'on contemple pour se consoler du monde » (*Co*, p. 83), ce qui n'est pas pour épater Daniel. Le professeur voit surgir de Marina cette flamme passionnelle, qui brûle pour la littérature, et la compare à une sainte. Elle est effectivement dévouée à ce livre et à la littérature en général. D'ailleurs, la dernière requête de la dévote, avant son suicide, est l'incarnation de la victoire de la littérature : « Peu importe, Professeur, nous n'en avons plus pour longtemps non plus ! Mais que ce livre dure jusqu'à notre mort ! » (*Co*, p. 87) Ce n'est pas tant de l'idéalisme de sa part qu'un amour sans prétention et gratuit envers les livres et la littérature. Comme le dit Laureline Amanieux : « Elle a compris que le livre sauvait de l'animalité, d'autant qu'il s'agit de l'unique livre d'amour.⁶² »

Marina incarne celle qui aime les livres sans rien demander en retour, seulement qu'un de ces livres survive pour leur dignité. Le côté symbolique du livre revit. Le changement de camp de Marina concernant le livre a un impact dramatique immédiat, imposant une situation que rien de laissait prévoir, et qui ouvre un champ neuf à l'attente du lecteur. Le livre survivra-t-il ou pas ? Marina va-t-elle réussir à convaincre les deux autres protagonistes ? Ce revirement apporte un éclairage nouveau et plus net sur les différentes positions adoptées. Il donne un moyen supplémentaire à l'auteure de transmettre son idéologie en se servant de la dynamique du dialogue pour la mettre en situation sans avoir à l'exprimer dans un discours théorique. À travers cette exhortation, le professeur se rend compte qu'il reste en Marina une seule chose humaine qui est ce livre. Le professeur en finit avec ce suicide assisté et jette le livre au feu. Il punit dans un même temps Marina d'avoir menti en disant qu'il ne lui restait plus rien d'humain, car ce livre était sa dernière parcelle d'humanité. Ce geste démontre

⁶² Amanieux, *Amelie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 301.

donc, d'une manière ambiguë, le pouvoir de la littérature qui nous garde humain et en vie, car il pousse Marina à sortir se faire fusiller. Marina se suicide pour un livre de beauté, et Daniel, à sa suite, pour la littérature et parce qu'il est face au néant. Puisqu'il ne reste plus de livre, il ne reste plus rien, ni beauté ni espoir : il ne reste plus qu'à mourir. Le lecteur n'a pas de certitude sur le type de littérature qui sort vainqueur, puisque chacun des livres, défendu ou exécré, s'est retrouvé en cendres. Il sait toutefois que la littérature, elle, n'a pas tout à fait perdu.

3.2.4 Livres et littérature

À l'inverse de la réalité où la plupart du temps les livres survivent à leur auteur et à leurs lecteurs, le contexte fait ici en sorte que la littérature semble largement subordonnée à la vie, puisque qu'on brûle les livres pour se réchauffer et survivre. Du discours auparavant dominant, le sujet livre passe au discours dominé. Ces livres deviennent, de cette façon, le moteur de l'histoire. Les références littéraires sont des performants diégétiques, car elles sont à la fois objet du discours des personnages et discours lui-même. Sans elles, *Les Combustibles* n'existerait pas. Elles possèdent une grande importance au sein du schéma actantiel. Les intertextes ne sont alors pas une source d'hétérogénéité, ce qui est souvent le cas avec l'intertextualité qui, en sollicitant la mémoire d'un autre texte, brise la linéarité et l'homogénéité de l'œuvre. Ils s'immiscent dans l'histoire comme le ferait un personnage et ils possèdent le même statut. Lorsque les livres « meurent », quelque chose d'important vient de se passer, une déchirure s'est produite, un pas vers la mort a été franchi. Le suicide de Marina et de Daniel renverse les positions qui ont eu cours tout au long de la pièce, car ces deux personnages se tuent pratiquement au nom de littérature, de leur dignité incarnée en elle. Le pouvoir de la littérature est alors très manifeste. Marina a toujours vu les livres comme une fin en soi, contrairement aux deux hommes qui les voyaient davantage comme un instrument de travail et un moyen de satisfaire leur ambition. Il n'est pas étonnant que ce soit Marina qui court au suicide, avant même que *Le Bal de l'observatoire* ne soit tout à fait consumé. Certainement, pour fonder leur vie sur la littérature, le professeur et Daniel l'avaient aimée aussi de façon intrinsèque. Or, nous les connaissons à un autre moment, où la

guerre sévit et achève de détruire la foi du professeur et de le dévoiler comme un monstre de cynisme.

D'un autre côté, Daniel était trop idéaliste pour l'aimer tout entière, avec authenticité. Il est incapable de suivre son instinct et de se détacher des règles et des carcans de la pensée universitaire. La guerre n'est pour lui qu'un décor. Il est si idéaliste qu'il n'évolue pas, ne voit pas ce qui se passe au dehors. Il cherche seulement à garder ses valeurs intactes. Il est donc logique de le voir outré de l'attitude du professeur. Il aurait espéré que son modèle réagisse comme lui. De le voir louer *Le Bal de l'observatoire* l'a stupéfait. Il se demande comment un intellectuel aussi cynique et désabusé peut vouer un culte à ce livre. Le professeur lui répond qu'il est un intellectuel, c'est-à-dire un être qui attend passionnément qu'on le contredise : « Alors, si un écrivain aussi intelligent que Blatek essaie de [le] convaincre que l'amour juvénile n'est pas une niaiserie surfaite, eh bien, ça [le] met en joie, voilà ! » (Co, p. 70) Par « niaiserie surfaite » nous entendons ici « lieu commun », ce qui serait, selon les dires du professeur une tare que ne doit pas posséder un « bon » roman.

Le Bal de l'observatoire est, comme nous venons de le constater, le point d'ancrage de plusieurs idées sur la littérature. Même si la littérature semble souvent impuissante, elle a, entre autres, la force de nous révéler la bestialité du professeur et de révéler ce dernier à lui-même. Elle a aussi le pouvoir de faire cesser les disputes entre Daniel et le professeur, de les distraire lorsqu'ils échangent entre eux des considérations littéraires. Le livre est encore assez important, même lorsqu'il est réduit à être du combustible, pour que l'on forge des règles à son endroit, comme édicter une seule flambée quotidienne et ordonner d'apprendre les livres par cœur. La littérature est la clef, le baromètre sur lequel nous pouvons nous appuyer pour mesurer les changements importants chez les personnages.

Cette « bibliothèque de l'Honnête Homme, en plus révolutionnaire, peut-être » (Co, p. 28), est pour nous un performant diégétique, puisqu'elle est le moteur des *Combustibles*, de l'écriture et de la vie des personnages. En cela, *Les Combustibles* est une pièce à lire sur le monde universitaire déraciné et conséquemment sur le livre, tout comme *Hygiène de l'assassin* était un roman sur l'écrivain et conséquemment sur la littérature. Dans

ces deux textes, l'auteure interroge le pouvoir de la littérature. Dans *Les Combustibles*, c'est surtout *Le Bal de l'observatoire* qui révèle cette puissance des mots sur papier. Ce roman est la clef, celle qui nous fait ouvrir la porte de la vérité dans ce couloir nébuleux des mensonges, des duperies et du désespoir face à l'impuissance de l'homme, de ses idées et de ses créations. Dans les œuvres de Nothomb, nous retrouvons souvent une réflexion sur la lecture, par le biais des personnages et de la manière dont les livres agissent sur eux. Par ce livre, les personnages confrontent leur vision de la lecture. Lit-on pour découvrir un message, tel un message d'espoir ou une vision du monde, ou plutôt pour la beauté ?

Dans *Les Combustibles*, c'est cette dernière vision qui semble l'emporter, car toute la somme des écrits que l'humanité a produite jusqu'à présent n'a pas empêché cette guerre de survenir. Aucune vision du monde, aucun message d'amour et de paix n'a été plus fort que cette guerre. De plus, Marina se tue pour la beauté. Nous pourrions, si nous abondions dans la logique de Nothomb, affirmer que les deux manières de voir sont bonnes, mais que la beauté qui réside dans un texte sera sans doute moins décevante. De plus, dans *Hygiène de l'assassin*, Prétextat prétendait que ce sont les livres de beauté qui changeaient le plus le lecteur. Dans *Les Combustibles*, nous voyons Marina transformée en regard du *Bal de l'observatoire*, livre de beauté. Or, Daniel, le seul à croire aux livres à message, n'évolue pas du tout dans le dialogue dramatique. Toutefois, comme Prétextat, il croit que la littérature doit changer le lecteur, le faire réfléchir sur le monde. Le professeur, davantage désillusionné par la guerre que Prétextat l'était face à son manque de lecteurs, ne croit pas seulement en l'incapacité du lecteur, il n'a pas espoir de pouvoir le changer. Prétextat prônait la lecture carnassière qui change les composantes d'un individu, alors que le professeur affirme :

Il n'appartient pas à l'écrivain de se lamenter sur la médiocrité de ses lecteurs mais de les prendre tels qu'ils sont. S'il s' imagine qu'il va pouvoir les changer — s'il peut encore, malgré la guerre, s'imaginer une chose pareille —, eh bien, c'est lui qui est un romantique imbécile, et non celui qui aime lire Blatek. (*Co*, p. 75)

Cette constatation vient d'un homme désillusionné et sans espoir. Il en aurait été probablement autrement avant la guerre. Amélie Nothomb interroge le pouvoir de la littérature en la confrontant aux pires sévices pour voir si elle résistera. Vigeant comparait

Marina à Antigone, qui meurt de ne pouvoir défendre ce en quoi elle croit, mais elle redoutait qu'elle soit aussi, par le fait même, pour notre plus grand malheur, une Cassandre « qui prédit la perte de l'homme s'il s'engage dans cette voie irréversible où il ne peut sauver ce qui donne sens à la vie.⁶³ » Nous pouvons ici établir l'analogie avec Prétextat Tach, qui à l'instar d'Orphée ne peut ressusciter son Eurydice par son art. Sa littérature est de ce point de vue impuissante.

Donc, la littérature peut se révéler puissante de maintes façons, mais cela se manifeste principalement par le suicide de Marina et de Daniel qu'elle a provoqué. Cependant, elle est impuissante face au geste de l'homme qui peut tout se permettre avec le livre, comme nous le dit Daniel : « Et puis c'est si confortable de continuer à salir la réputation d'un livre. Aucun risque que le bouquin se venge : c'est ça qui est bien avec la littérature. On peut tout se permettre. Vous me dégoûtez, Professeur ! » (*Co*, p. 71) Cela n'est pas sans nous rappeler les propos de Daniel Pennac dans son essai *Comme un roman*, où il expose les droits illimités du lecteur. Donc, Marina réhabilite la littérature, mais en même temps ne peut la sauver concrètement. *Les Combustibles*, œuvre où est critiquée la face doxique de la littérature par le biais de l'enseignement, montre la position de Nothomb : les personnages se vautrent dans la contemplation d'une littérature appartenant au passé, les poussant au suicide lorsque le dernier livre de cette tradition s'enflamme, au lieu de garder espoir et d'envisager l'écriture de d'autres livres, de songer à l'émergence d'une littérature appartenant à leur époque.

Nous pouvons constater que nous sommes face à la confrontation des deux *sous-champs* de production littéraire, de deux types de littérature : d'un côté, les livres de beauté, dont la fonction est surtout le divertissement, le plaisir, la contemplation ; de l'autre, les livres à message, de fond, dont la fonction est davantage l'acquisition de connaissances et les livres plus étudiés, davantage sérieux où l'on s'intéresse plutôt à la forme. Ces derniers permettraient donc l'étude, le travail et la fatuité. Comme nous pouvons le remarquer, chaque champ littéraire, soit de type restreint soit de grande production, a une fonction et des qualités différentes. Quand le professeur avoue n'avoir « aucun plaisir à lire les auteurs [qu'il]

⁶³ Vigeant, p. 165.

admire » (Co, p. 15), il fait nettement la distinction entre les deux. Le professeur souligne le côté péjoratif de la littérature de grande production, où prime le plaisir, comme *Le Bal de l'observatoire* qui, conséquemment, ne porterait pas à l'admiration. Par le discours des personnages, nous pouvons déceler que les deux côtés du champ littéraire ne sont pas à dédaigner et que chaque type a ses avantages. D'ailleurs, le professeur avait donné *L'honneur de l'horreur* de Kleinbettingen à Marina au tout début de la pièce, car c'était selon lui un roman nourrissant pour l'intellect. En faisant de ce livre son premier choix, il montre qu'il s'agit d'un ouvrage qu'il estime. *L'honneur de l'horreur* va survivre jusque dans la troisième partie, de même que les romans de Faterniss qui ont servi à la thèse du professeur. Puisqu'ils font partie des dix derniers livres, nous pouvons affirmer que le professeur les aimait vraiment.

Or, dans cette situation critique, les exquises subtilités, les allitérations et les messages d'espoir ne font pas le poids, car ils ne peuvent réchauffer Marina, contrairement à la passion que va lui procurer *Le Bal* à la toute fin. Il en est de même pour le professeur qui brûle les livres dont il disait du bien en classe et qui garde *Le Bal* comme dernier vestige de sa bibliothèque. Sa vision de la littérature s'est modifiée au cours de son parcours diégétique. Le seul rapport viable de la littérature à leur réalité immédiate est *Le Bal de l'observatoire*, livre de beauté et de divertissement qui peut faire oublier quelque instant la guerre, les délivrer momentanément. En cela la littérature peut être salvatrice, de même qu'elle l'a été en les réchauffant. Cette idée du livre salvateur, au sens figuré comme au sens propre, est reprise dans *Mercure* d'Amélie Nothomb, lorsque Françoise fabrique avec les livres empilés une échelle pour se sauver de sa prison. Cependant, que *Le Bal* s'en sorte plutôt bien par le cri d'amour de Marina ne signifie pas pour autant que Nothomb s'arme à la défense des livres de divertissement, de grande production, car il faut prendre en considération le contexte de cette pièce, le fait que la mort est proche et que de travailler semble plutôt absurde.

N'eut été de cette guerre qui escamote les fondements des valeurs des personnages, nous aurions peut-être eu droit à une célébration de la littérature. Mais il en est autrement et la littérature est mise à l'épreuve de la dure réalité, celle du froid et de la guerre. Les allitérations ne réchauffent pas et la littérature fait peut-être réfléchir, mais elle ne fait pas

réagir les gens qui ont déclenché cette guerre. Cependant, malgré le désespoir et les quelques démonstrations de l'impuissance de la littérature, nous constatons qu'il est moins évident qu'il ne paraît pour les personnages d'abandonner les livres et l'aspect symbolique qui leur était attaché, comme dans la troisième partie où Daniel et le professeur tentent d'apprendre les livres par cœur pour « en jouir jusqu'au bout » (Co, p. 62). Ils ont longtemps agi en fonction de la littérature et celle-ci agit sur eux. La littérature exerce une influence assez déterminante sur les personnages pour que ceux-ci invitent les autres à lire pour mieux vivre : « La guerre vous rend mélodramatique, mon petit Daniel ! Vous feriez bien de relire Faterniss... » (Co, p. 25) Daniel, à l'image du professeur, suggère à ce dernier de relire l'article qu'il avait écrit sur *L'honneur de l'horreur* de Kleinbettingen et de mettre ses écrits en pratique. Ces textes savants, en plus d'avoir accédé au statut de textes enseignés, font partie du cadre de l'influence personnelle, car les personnages s'en servent comme argument pour peser sur la réalité. Ces textes savants ne réussissent toutefois pas à se transposer dans la réalité, car Daniel sera toujours aussi mélodramatique et le professeur, de plus en plus désillusionné. Néanmoins, pour chacun d'eux, lire s'est imposé à leur esprit comme une solution pour mieux appréhender le réel, pour apprivoiser la réalité. Par exemple, au début de la troisième partie, le professeur s'inspire de *Fahrenheit 451*, roman où les dissidents apprennent les livres par cœur et deviennent des livres vivants. Dans *Fahrenheit 451*, le livre est une source d'humanité inépuisable et, comme dans *Les Combustibles*, il sauve de l'animalité.

En plus de lire, le professeur et Daniel participent à la littérature. Elle fait tant partie de leur vie qu'ils oublient parfois de faire la distinction entre elle et la réalité. Ils donnent souvent une teinte littéraire à cette dernière, comme lorsque le professeur compare le dialogue entre Daniel et Marina à du théâtre : « Ah, charmant, charmant ! Du Marivaux en pleine guerre ! » et Daniel le corrige : « Du Marivaux ? Vous voulez dire du Faterniss ! » (Co, p. 19) Nous sommes là face à une adéquation entre la réalité et la fiction. La littérature a déformé leur perception de la réalité. Les exemples sont multiples, surtout venant du professeur. Si Nothomb use dans *Les Combustibles* d'une mimésis à deux degrés (du réel et du théâtre), le professeur, habitué de se mettre en scène, conçoit le monde comme un théâtre. Il imagine parfois des scènes, s'improvisant metteur en scène et narrateur, comme celle-ci où

Marina est le personnage: « Et la femme se lève et accueille l'homme avec des cris de bonheur. » (*Co*, p. 33) Nous pouvons voir le même phénomène lorsqu'il demande à Marina pourtant très sérieuse: « Quel personnage êtes-vous en train de me jouer ? » (*Co*, p. 43), ce qu'il répète cinq répliques plus loin : « Puis-je savoir à quoi vous jouez ? » (*Co*, p. 44) La belle démoniaque semble ne pas concorder avec l'image qu'il s'était forgé de la frêle Marina et il en fait un personnage. De même, lorsque Marina négocie les premiers livres à brûler, le professeur affirme : « Nous avons eu droit à un joli spectacle. » (*Co*, p. 24) D'une autre manière, le professeur compare la réalité à la littérature : « C'est comme en littérature : tout dépend du choix des mots, de la tournure de votre phrase » (*Co*, p. 26-27) ou la littérature à la réalité : « Elle [la rencontre des personnages du *Bal*] n'est pas plus naïve que votre première rencontre avec Marina, figurez-vous. » (*Co*, p. 72) Pierre Bourdieu affirme à propos de Flaubert ce que nous pourrions appliquer à ce dialogue dramatique qui a un référent bien réel, inspiré par la guerre de Sarajevo en 1993 où les gens avaient si froid qu'ils brûlaient leurs livres : « S'il pose le problème de la fiction de la réalité et de la réalité comme fiction, c'est dans une fiction qui, sans doute plus qu'aucune autre, est propre à produire l'illusion de la réalité.⁶⁴ »

Daniel lui-même n'échappe pas à cet enchevêtrement entre réel et fiction. Même s'il n'aimait pas *Le Bal de l'observatoire*, il le trouve à présent encore plus dégoûtant, au moins pour la scène du bal où un quinquagénaire séduit la jeune fille. Il ne peut s'attarder à l'esthétisme de cette scène comme le lui suggère le professeur. Il est trop obnubilé par l'image du professeur avec Marina. Il établit l'adéquation entre le réel et la fiction, il reporte la laideur de la réalité à la fiction : « Un quinquagénaire qui enlace une fille de seize ans, je ne trouve pas ça esthétique, moi. » (*Co*, p. 77) Mise à part cette méprise sur le caractère fictionnel du roman, Daniel reproche au livre d'avoir une vision du monde indigente et d'être dénué de valeur artistique. Pour lui, ce livre est « une nullité » et « un roman de gare » (*Co*, p. 68, 79). Ce dernier terme péjoratif est utilisé tout aussi défavorablement par Prétextat Tach, car il ne désire surtout pas être qualifié comme un auteur de « roman de gare » (*HA*, p. 45). Il n'est pas surprenant que Daniel ait cette attitude envers un livre d'amour, dont le but

⁶⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 540.

premier n'est pas de transmettre une vision du monde et de faire réfléchir, mais de faire rêver et ressentir. C'est, comme le dit le professeur, un livre qui suscite le désir, qu'on a envie de relire pour le plaisir (*Co*, p. 76). Rien n'est plus fort que le désir et le rêve, surtout en ce temps de guerre où plus rien n'a de sens, et c'est pourquoi *Le Bal* l'emporte sur les autres. Même si le professeur et Marina peuvent lui trouver des qualités esthétiques, qu'il ait une belle écriture et que le professeur puisse en faire une analyse, lui trouver un second degré de lecture, c'est l'anecdote à chaque fois que relèvent les personnages. Les passages qui les font rêver sont toujours plus forts que la forme du texte.

Le Bal de l'observatoire est d'une certaine façon et en partie le miroir des *Combustibles*. D'abord parce que certains passages du *Bal* peuvent s'apparenter à ceux des *Combustibles* : ainsi quand le professeur séduit Marina, tout comme dans *Le Bal* un vieil homme séduit une jeune fille. Par là, *Les Combustibles* contient sa propre autocritique, puisque le professeur juge cet épisode avec ces mots : « C'est vieux comme le monde » (*Co*, p. 76). Toutefois, le professeur n'a pas vraiment séduit Marina. C'est elle qui a voulu le rabaisser à son niveau et obtenir de lui de la chaleur. Marina parle de ce passage dans *Le Bal* : « On croirait Ève parlant au serpent. C'est subtil, c'est à la fois divin et diabolique, c'est beau comme une lutte entre l'ange et la bête... » (*Co*, p. 82) De même, Marina, qui regardait le professeur « dans les yeux avec un sourire angélique » (*Co*, p. 59), n'a en réalité rien d'un ange. De cette façon, Amélie Nothomb renverse les lieux communs après les avoir posés. Cette petite mise en abyme vise à faire ressortir le monstre latent en chacun de nous, l'animalité causée par la guerre. Les personnages, par ce livre, continuent aussi à s'instruire, du moins à se questionner sur leurs valeurs littéraires et sur la lecture. En somme, *Le Bal de l'observatoire*, qui peut instruire tout en divertissant, participe à une certaine stratégie de légitimation comme tous les romans de Nothomb qui, sous une apparente facilité, permettent aux lecteurs de s'instruire. Par exemple, le lecteur moyen qui ne sait pas ce qu'est un aède ou *L'Odyssée* et *l'Iliade* peut s'y intéresser. À partir de là, le droit lui appartient d'aller lire ou d'en rester là.

Les références participent donc quelquefois ici à un jeu de miroir entre texte citant et texte cité, comme nous l'avons vu pour *Le Bal de l'observatoire*, ou pour *Fahrenheit 451*. Nous pourrions ajouter le cas de *Don Quichotte*, car Nothomb parodie le passage de

l'autodafé du roman de Cervantès. Dans les deux textes, les livres sont mis à l'épreuve. Laureline Amanieux affirme à ce propos : « Aussi, selon la romancière, l'aventure littéraire doit se tenter quand même et garder sa part de sacré, tout en maintenant un regard distant.⁶⁵ ».

Pour clore ce chapitre, nous remarquons qu'*Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles* recourent au procédé d'autoreprésentation. Le professeur incendie ce qu'il a adoré, comme Nothomb incendie avec un malin plaisir ce qu'elle aime beaucoup, les livres. Par là, elle cherche à confronter le lecteur à sa conception de la littérature et de la lecture. Ces procédés métafictionnels permettent à Nothomb de critiquer, dans les deux textes, le snobisme littéraire et la pensée dogmatique. Ces procédés permettent surtout à l'auteure de transmettre son idéologie, soit que la littérature n'est pas subordonnée à la vie, puisqu'elle permet aux personnages des *Combustibles* de se réchauffer, donc de survivre, et qu'elle fonde la dignité humaine. Dans les deux textes, l'auteure entremêle la réalité à la fiction, puisque pour elle la littérature et la réalité semblent interdépendantes. La littérature se montre tout aussi nécessaire dans *Hygiène de l'assassin*, car elle permet de se libérer ou de se protéger des souffrances de la réalité. La littérature est agissante dans *Hygiène de l'assassin*, où Prétextat intoxique Nina de son texte, comme dans *Les Combustibles*, où elle pousse Marina et Daniel au suicide, au nom de leur dignité. L'éruption dionysiaque peut assurément ébranler le croyant. Nous en avons la preuve par le professeur qui désacralise la littérature. Mais finalement, le pouvoir de la création et de la littérature est indéniable. La littérature participe à notre humanité et fonde notre dignité, quel que soit le type de livre que nous lisons. *Les Combustibles*, où les deux *sous-champs* littéraires s'affrontent, contient sa propre activité signifiante puisque aucun type de littérature n'est vainqueur, dans le contexte où les personnages sont réduits. De même, dans les textes de Nothomb étudiés ici, nous ne pouvons discerner une préférence pour l'un ou l'autre parti. Les livres de beauté sont certes exaucés, dans *Hygiène de l'assassin* comme dans *Les Combustibles*, toutefois cette terminaison est vague et peut englober beaucoup de choses. Les livres de beauté peuvent se retrouver dans l'un et l'autre champ littéraire.

⁶⁵ Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, p. 302.

CONCLUSION

Nous avons, lors de cette étude, analysé deux œuvres où une même fatalité est annoncée : la mort. C'est dans l'attente de cette conséquence inévitable que se déroule l'intrigue d'*Hygiène de l'assassin* et des *Combustibles*. Mais la cause de cette mort est différente de celle qui nous était annoncée. Au fil des répliques cinglantes, les personnages sont amenés à s'interroger sur eux-mêmes, à retrouver ce qui fonde leur existence et ce qui les tient en vie : la littérature. Par l'entremise de Prétextat Tach et du professeur, deux figures paradoxales, deux personnages terriblement cyniques, Nothomb critique l'institution littéraire.

Amélie Nothomb fait le procès de l'écriture dans *Hygiène de l'assassin* en posant un regard critique sur l'écrivain et ses lecteurs : « ...elle plonge le lecteur dans les coulisses de l'écriture et en dévoile la face cachée, son paradoxe, voire son imposture.¹ » Frédérique Godefroy affirme à ce propos que les auteurs de métafictions posent un regard ironique sur leur alter ego dans le texte². Dans *Les Combustibles*, l'auteure interroge le pouvoir de la littérature en la confrontant aux dures réalités de la guerre. Dans les deux cas, la littérature termine victorieuse, mais elle n'en sort pas indemne. Par le texte qui résiste à Tach et dont seule la parole de Nina, qui s'inscrit dans le réel, peut éclaircir le projet final, Amélie Nothomb montre que l'écriture a parfois des limites. Dans *Les Combustibles*, les livres ne parviennent pas à sauver les protagonistes de la mort et ces livres ne peuvent rien dire contre cet autodafé perpétré contre eux. La littérature est impuissante dans ce contexte, même si les personnages la réhabilitent en allant se suicider lorsque son extermination est achevée. En ce sens, Amélie Nothomb fait partie des écrivains iconoclastes, selon la typologie de Roseline Tremblay. Bien que l'étude de Tremblay porte sur les écrivains québécois, son propos demeure juste en ce qui concerne notre auteure. Elle affirme que l'iconoclaste pose le

¹ Fabienne Arthus, *Discours de l'altérité en Belgique francophone contemporaine: Claire Lejeune, Caroline Lamarque, Nicole Malinconi et Amélie Nothomb*, thèse de doctorat, University of Southwestern Louisiana, 1999, p. 156.

² Frédérique Godefroy, *L'écriture impossible : représentation de personnage-écrivain dans Mulligan Stew de Gilbert Sorrentino*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 24.

problème de l'écriture dans le contexte de la modernité et expose que l'impuissance et les limites de l'écriture seraient d'ordre universel³. Amélie Nothomb, par le genre hybride qu'elle pratique et ses réflexions sur l'écriture et l'institution de la littérature, s'inscrit résolument dans son époque, la société post-moderne, comme nous le confirme l'affirmation que fait Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* :

Il y a donc une impasse de l'écriture, et c'est l'impasse de la société même : les écrivains aujourd'hui le sentent : pour eux, la recherche d'un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture, c'est en somme l'anticipation d'un état absolument homogène de la société; la plupart comprennent qu'il ne peut y avoir de langage universel en dehors d'une universalité concrète...⁴

Nous assistons, dans les deux textes de Nothomb, à une constante oscillation entre la désacralisation de l'écriture et la célébration de la littérature. Roland Barthes affirme : « Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation : il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement...⁵ » Ce permanent renversement des perspectives s'explique par la dénonciation que fait Nothomb d'une écriture figée. Le parti pris de Nothomb est le verbe, la vérité au détriment du mensonge et de la manipulation du langage. Si Nothomb choisit de privilégier le dialogue, une écriture où les voix s'entrechoquent, dans ces deux textes, c'est qu'elle désire lever les masques, critiquer les institutions et démystifier la littérature. L'écriture empreinte d'une oralité forte est un moyen efficace, car l'écriture, selon Roland Barthes, « paraît toujours symbolique, introversée, tournée ostensiblement du côté d'un versant secret du langage, [...] elle manifeste une essence et menace d'un secret, elle est une contre-communication.⁶ » Ce désir de démasquer le mensonge et de célébrer la vérité amène Nothomb à juger sévèrement la parole dogmatique, par exemple en dénonçant la duplicité du professeur. Cette critique s'attaque aussi à la littérature qui ne laisse pas de place à l'interprétation. Ainsi, Prétextat désire n'être lu que d'une seule façon alors que Nina défend le fait qu'il existe maintes lectures pour un seul texte.

³ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois 1960-1995*. Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2004, p. 407.

⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 67.

⁵ *Op. Cit.*

⁶ *Ibid.*, p. 21.

Nous sommes avant tout des êtres de langage. Le dit précède l'écrit, comme nous l'affirme Prétextat : « L'écriture commence là où s'arrête la parole...⁷ » Nina, et par le fait même Nothomb, propose une inversion du code : la parole commence là où l'écriture s'arrête. C'est donc par la voie de la parole, d'une oralité écrite certes, mais c'est tout de même en dialoguant que les personnages nous dévoilent leur secret et l'importance de la littérature dans leur réalité. L'écriture doit passer par la parole, qui s'inscrit dans le réel, pour se réaliser et témoigner de sa force. Elle n'est possible que dans le rapport à l'autre. Or, c'est la voix de la femme qui redore le blason de la littérature dans les deux œuvres : l'une en incarnant la lectrice idéale, en défendant ses opinions et en annonçant l'avènement d'une écriture moins figée ; l'autre en allant se faire cribler de balles au nom de sa dignité fondée par la littérature. Il serait sans aucun doute pertinent d'approfondir l'analyse de cette parole faite femme qui résout les paradoxes et donc au pouvoir donné à cette dernière dans un rapport littéraire.

Les textes de Nothomb, par l'hybridité de leur forme et la neutralité de leur point de vue, engagent une réflexion sur la lecture. Le lecteur est encouragé à prendre son parti ou à ne pas en prendre du tout. *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles* n'imposent pas, par des commentaires du narrateur, une pensée unique, une vérité qu'il devrait prendre pour lui. Le souci d'impartialité qui se dégage de ces deux textes de Nothomb oblige le lecteur à adopter une lecture active et à réfléchir. Tout comme l'espérait Prétextat Tach, le lecteur sera changé après sa lecture. L'écriture est agissante, de même que la lecture qui transforme le lecteur. Les mots ont un réel pouvoir sur l'être humain. Dans *Hygiène de l'assassin*, tout comme dans *Les Combustibles*, Amélie Nothomb nous transmet son idéologie de la lecture : « La métافiction contemporaine intériorise un commentaire non seulement sur l'écriture du texte lui-même, mais aussi sur sa lecture.⁸ » De plus, le procédé métافictionnel de la bibliothèque imaginaire fictive, dans *Les Combustibles*, force le lecteur à reconnaître le caractère fictif du texte qu'il a entre les mains et, encore une fois, l'exhorte à participer à cet univers constitué

⁷ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Éditions Albin Michel, 1992, p. 139.

⁸ Linda Hutcheon, « Introduction », *L'autoreprésentation*, Brian Fitch et Andrew Olivier (dir. publ.), Toronto, Trinity College, 1982, p. 8-9.

en trouvant un sens à ce processus. Si le lecteur n'est pas qualifié pour reconnaître cette « supercherie », du moins par le biais des énoncés, il devra lui aussi s'interroger sur le pouvoir de la littérature. Néanmoins, à un certain niveau, le texte nous raconte une aventure purement littéraire.

Nous souhaitons déterminer lors de l'étude d'*Hygiène de l'assassin* et des *Combustibles* la vision qu'a Amélie Nothomb de l'institution littéraire. La littérature, nous dit Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature*, est une institution, à la fois comme organisation autonome, comme système socialisateur et comme appareil idéologique⁹. L'étude de cette perception nous permettait de vérifier si la conception de la littérature de Nothomb concorde avec la position qu'elle semble occuper dans le champ littéraire. Nous voulions montrer que l'écrivaine occupe une place légitime parmi les auteurs contemporains et qu'elle n'est pas à dénigrer parce qu'elle vend beaucoup de livres. Nous désirions montrer que l'auteure est consciente des enjeux du champ littéraire et qu'elle porte un regard critique sur lui et sur elle-même. Les divers points de vue qu'elle développe dans ses deux œuvres nous ont permis de nous faire une idée plus précise sur la position qu'elle semble occuper, voire revendiquer, dans le champ littéraire.

Nous croyons, après cette étude, que le champ littéraire, ou tout au moins la société qui l'héberge, a certainement changé depuis que Bourdieu a écrit *Les règles de l'art*. Depuis la multiplication des moyens de diffusion, nous sommes en droit de nous demander s'il est possible qu'un écrivain ne soit lu que par ses pairs et seulement par quelques intellectuels. Dès qu'un critique influent accorde son crédit à l'œuvre d'un auteur, quelques lecteurs curieux qui ne possèdent pas nécessairement la culture et les compétences requises pour tout s'approprier seront sans doute portés à aller vers elle. Le succès retentissant d'Amélie Nothomb ne doit pas être entaché par cette fulgurante réussite. Même si le grand public lit ses œuvres, il ne s'agit pas d'une erreur de compréhension de leur part. Ces textes permettent différents niveaux de lecture et ils ne doivent pas être discrédités pour cette raison. En effet, nous avons montré, au cours de cette étude, les qualités littéraires indéniables que recèlent les

⁹ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Brussels, Éditions Labor/Fernand Nathan, 1986, p. 34.

œuvres d'Amélie Nothomb. Nous pensons qu'il est à présent possible qu'un écrivain qui possède la plupart des caractéristiques pour faire partie du champ de production restreinte ne soit pas seulement lu par une minorité. Nous avons apporté, dans l'introduction, l'exemple de Nelly Arcan qui, comme Nothomb, a obtenu un succès plutôt instantané dès sa première publication, bien qu'elle possède un style unique et que son œuvre possède une qualité littéraire sans contredit.

Il reste et il demeurera toujours, nous l'espérons, pour la richesse culturelle et littéraire, des poètes et romanciers obscurs, ou du moins hermétiques, dont le principal souci créatif est formel. Cette préoccupation diminue bien souvent le degré de lisibilité, par exemple en évinçant le réalisme et l'effet mimétique. La lisibilité, dit Dubois, correspond « au degré d'aptitude d'un texte à se laisser décoder¹⁰ ». Entre autres par ses représentations ancrées dans une réalité tangible, Amélie Nothomb est davantage accessible en cela que les lecteurs non formés auront l'impression de maîtriser le texte. C'est effectivement le cas, mais le discours sur la littérature lui-même, les formes d'autoreprésentation que nous retrouvons dans *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles*, suffisent à nous prouver qu'un discours second se trouve dans l'œuvre et qu'un lecteur professionnel peut trouver cette lecture intéressante.

Notre but premier, en travaillant sur ces deux textes, était de cerner la position que prenait Amélie Nothomb face à la littérature, en regard de celle ambiguë qu'elle semble occuper au sein du champ littéraire. C'est d'ailleurs pourquoi nous avons employé une approche formelle, basée sur la sociocritique, afin de travailler sur le genre, la figuration de l'institution, où les discours sur l'écriture et la lecture abondent, et enfin sur l'autoreprésentation. Cette répartition de notre étude s'inspirait des trois aspects marqués de la production textuelle, où nous pouvons voir l'institution se moduler en texte de façon diverse, dont Jacques Dubois avait fait état dans *L'institution du texte*¹¹.

¹⁰ Dubois, *L'institution de la littérature*, p. 124.

¹¹ Jacques Dubois, « L'institution du texte », dans *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir. publ.), Lille, Presses universitaires de Lille, « Problématiques », 1992, p. 125-144.

L'étude sur le genre nous a permis de constater que Nothomb prend position dans un entre-deux, au croisement de deux genres. L'univers nothombien appartient à la scène. Le monde de Nothomb est un théâtre. Elle désire raconter, mais elle désire davantage montrer. Cette mimésis très forte au sein des œuvres nous révèle une adéquation entre l'expression littéraire et la réalité. Elle capte ainsi l'attention du lecteur afin de le divertir, en créant chez lui un spectacle de l'esprit. En ayant son attention de la sorte, ainsi que par certains effets de théâtralité, elle a également le pouvoir de l'amener à réfléchir sur ses positions et sur le monde littéraire. L'auteure ne veut pas s'imposer à son lecteur afin que ce dernier se construise au cours de sa lecture, qu'il use de son sens critique et réfléchisse. Nous devons ce type de prescription sur le lecteur, en grande partie, à la polyphonie, ces confrontations verbales entre les personnages et aux divers points de vue qui émergent de ces échanges. Autant les personnages se construisent, ou s'anéantissent, en rapport avec l'autre, autant le lecteur se construit avec cet autre qui est ce livre provenant d'un autre individu. Par l'emploi du dialogue, Nothomb célèbre une écriture qui n'est pas figée. Elle montre l'importance de l'autre dans l'aventure littéraire.

Amélie Nothomb montre son habilité à manier les formes littéraires, en amalgamant deux entités tout à fait distinctes, afin que la littérature demeure agissante. Le monde semble pour l'auteure, comme pour ses personnages, un théâtre où la vie est matière à la création. L'univers fictionnel d'Amélie Nothomb transcende le récit afin d'interpeller le lecteur-spectateur. Ce monde fictionnel, en s'immisçant de cette manière dans la réalité, réaffirme l'importance de la littérature dans nos vies, le pouvoir qu'a la littérature de mieux nous faire appréhender notre monde. Vivre c'est écrire ; la littérature c'est la vie.

Nous avons pu remarquer, au cours du deuxième chapitre, qu'Amélie Nothomb ne craint pas de s'autocritiquer en attaquant son alter ego Prétextat Tach. D'ailleurs, par cette figuration de l'institution littéraire, Amélie Nothomb s'inscrit, encore une fois, dans la modernité, car Jacques Dubois souligne : « L'œuvre moderne reproduit " en abyme " le statut de l'écrivain.¹² » Nous avons conclu, lors de ce chapitre, que la position de Prétextat était,

¹² Dubois, *L'institution de la littérature*, p. 52.

jusqu'à un certain point, similaire à celle qu'occupe Amélie Nothomb dans le champ littéraire. L'étude du personnage de l'écrivain comme celui du professeur a montré, par la tombée de leur masque, une critique acerbe du snobisme littéraire. Dans cette optique, Nothomb tient à démontrer qu'il n'y a pas de basse littérature. Lire une œuvre de création serait déjà louable en soi. Il y a plusieurs raisons pour lire et différents types d'écriture pour les servir. Elle dénonce, par le fait même, la pensée monolithique. Amélie Nothomb semble promouvoir davantage l'ouverture d'esprit, la réflexion et les multiples interprétations.

Dans le troisième et dernier chapitre, l'analyse des procédés métafictionnels que nous retrouvons dans *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles* nous a permis de constater que la littérature est indispensable à la vie comme le réel l'est à l'écriture. L'écrivain doit puiser sa matière dans le réel, mais il a besoin de la littérature pour mieux l'appréhender et échapper à certaines de ses horreurs. La littérature est salvatrice. La littérature aide les protagonistes à se construire, à se sauver des infections du monde, à fonder leur dignité humaine. Amélie Nothomb montre dans *Hygiène de l'assassin* et *Les Combustibles* les limites de littérature, mais au terme de l'exposition de ses faiblesses l'auteure célèbre son pouvoir. L'originalité de ce mémoire résidait dans le fait qu'il est le seul à interroger la position de Nothomb face à son objet, la littérature, et à son monde, le champ littéraire.

En somme, nous pouvons croire qu'Amélie Nothomb occupe une position limitrophe, au croisement du champ de grande production et du champ de production restreinte. Pouvons nous dire qu'elle « fait date », comme nous l'avions postulé à la fin de notre introduction ? Dans une certaine optique, nous répondons par l'affirmative. Amélie Nothomb occupe une nouvelle position, que nous devons à une époque d'hyper-médiatisation. Toutefois, nous n'irions pas jusqu'à affirmer d'une manière péremptoire que c'est cette auteure qui a fait exister cette nouvelle position médiane. Il faudrait étudier tout un pan de la littérature contemporaine pour voir l'évolution du champ littéraire et ses frontières s'embrouiller, pour analyser les débordements qui sont survenus. Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier, et ce serait là un travail d'envergure, ce qu'est devenu le champ littéraire depuis la croissance de l'importance d'Internet comme moyen de promotion et de diffusion de la littérature et des arts en général.

Enfin, plus près de notre étude, nous avons pu constater que l'œuvre de Nothomb est entièrement parsemée d'intertextualité, de parodie, de réécriture. Il serait intéressant d'aller chercher les origines et les incidences d'un tel phénomène, de chercher à comprendre pourquoi elle démystifie les pensées et les textes qui font autorité. Il serait légitime de chercher à savoir s'il s'agit réellement d'un phénomène de désacralisation de l'écriture lorsqu'elle reprend les textes institués pour les subvertir et tenter de savoir ce que sont les nouvelles problématiques que portent en elles ces citations, références et réécritures. Il s'agirait sans doute d'un sujet intéressant pour une approche de l'écriture au féminin.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Amélie Nothomb

a. Œuvres étudiées

Nothomb, Amélie. 1992. *Hygiène de l'assassin*. Paris : Éditions Albin Michel, coll. « Points », 181 p.

———. 1994. *Les Combustibles*. Paris : Éditions Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 89 p.

b. Autres œuvres et articles

Nothomb, Amélie. 2005. *Acide sulfurique*. Paris : Éditions Albin Michel, 193 pages.

———. 2001. *Cosmétique de l'ennemi*. Paris : Éditions Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 123 pages.

———. 2003. « Ivresses », *Senso : Magazine des sens et des mots*, n° 11 (septembre/octobre), p. 96-97.

———. 2000. *Métaphysique des tubes*. Paris : Éditions Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 156 p.

———. 1996. *Péplum*. Paris : Éditions Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 153 p.

———. 2004. « Conte de la démonologie ordinaire », *Magazine littéraire*, n° 429 (mars), p. 78.

Articles et ouvrages critiques sur Amélie Nothomb

Amanieux, Laureline. 2002. « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Religiologiques*, n° 25 (printemps), p. 131-145.

———. 2005. *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*. Paris : Éditions Albin Michel, 365 p.

- Ardus, Fabienne. 1999. *Discours de l'altérité en Belgique francophone contemporaine: Claire Lejeune, Caroline Lamarche, Nicole Malinconi et Amélie Nothomb*. Thèse de doctorat, University of Southwestern Louisiana, p. 151-166.
- Baroche, Christiane, 1996. « *Les Combustibles; Le Sabotage amoureux* », *Magazine littéraire*, n° 344 (juin), p. 102.
- Constant, Isabelle. 2003. « Construction hypertextuelle : *Attentat* d'Amélie Nothomb », *The French Review*, vol. 76, n° 5, p. 933-940.
- Gingras, Annie. 2003. « Enfance, identité et féminité dans *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 86 p.
- Helm, Yolande. 1997. « Amélie Nothomb : une écriture alimentée à la source de l'orphisme », *Religiologiques : Orphée et Eurydice : mythes en mutation*, n° 15 (printemps), [En ligne]. <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/helm.html> (page consultée en novembre 2005)
- Jacomard, Hélène. 2002. « Le fabuleux destin d'Amélie Nothomb », *Esprit créateur*, vol. XLII, n° 4 (hiver), p. 45-57.
- Oberhuber, Andrea. 2004. « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. XL, n° 1, [En ligne]. <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008479ar.html> (page consultée en novembre 2005)
- Vigeant, Louise. 1997. « Amélie Nothomb, Antigone ou Cassandre ? », *Jeu*, n° 83 (juin), p. 162-165.
- Zumkir, Michel. 2003. *Amélie Nothomb de A à Z : portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles : Grand miroir, 183 pages.
- Warin, Guy. 1999. « Au royaume de la fourberie », *Spirale*, n° 169 (novembre-décembre), p. 3.

Ouvrages et articles théoriques

- Angenot, Marc (dir. publ.). 1989. *Théorie littéraire*. Paris : Presses universitaires de France, 395 p.
- Bakhtine, Mikhail Mikhailovitch. 1987. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 488 p.
- Barthes, Roland. 1972. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, 179 p.

- Belleau, André. 1999. *Le romancier fictif : Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Québec : Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 229 p.
- Benichou, Paul. 1967. *L'écrivain et ses travaux*. Paris : J. Corti, 356 p.
- Berthelot, Francis. 2001. *Parole et dialogue dans le roman*. Paris : Nathan, 245 p.
- Blanchot, Maurice. 1986. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 340 p.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 564 p.
- Chamarat, Gabrielle, et Alain Goulet (comp.). 1996. *L'auteur : Actes du colloque de Cerisy* (Cerisy-la-Salle, 4-8 octobre 1995). Caen : Presses universitaires de Caen, 214 p.
- Charbonneau, Robert. 1944. *Connaissance du personnage*. Montréal : Éditions de l'Arbre, 193 p.
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire*. Paris : Éditions du Seuil, 247 p.
- Dirkx, Paul. 2000. *Sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin, coll. « Coursus Lettres », 176 p.
- Dubois, Jacques. 1985. « Champ, appareil ou institution ? », *Sociocriticism*, vol. I, n° 2, p. 25-29.
- . 1986. *L'institution de la littérature : Introduction à une sociologie*. Brussels : Éditions Labor/Fernand Nathan, coll. « Dossiers media », 188 p.
- . 1992. « L'institution du texte », dans *La politique du texte : Enjeux sociocritiques*, Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir. publ.), Lille : Presses universitaires de Lille, « Problématiques », p. 125-144.
- Dumont, François et Richard Saint-Gelais. 1998. « Mouvances du genre » dans *Nouvelles tendances en théorie des genres*. Québec : Nuit blanche éditeur, p. 7-19.
- Durrer, Sylvie. 1994. *Le dialogue romanesque*. Genève : Droz, 269 p.
- Fitch, Brian T. et Andrew Olivier (dir. publ.). 1982. *L'autoreprésentation : le texte et ses miroirs*, Toronto : Trinity College, 203 p.
- Gauvin, Lise. 1985. *Trajectoires*. Bruxelles : Labor, 272 p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 573 p.
- . 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 388 p.

- Genette, Gérard et al. 1986. *Théorie des genres*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 205 p.
- Godefroy, Frédérique. 2000. « L'écriture impossible : représentation de personnage-écrivain dans *Mulligan Stew* de Gilbert Sorrentino ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 87 p.
- Guellouz, Suzanne. 1992. *Le dialogue*. Paris : Presses universitaires de France, 291 p.
- Hébert, Pierre. 1994. « Le professeur fictif dans quelques romans québécois des années quatre-vingts », *University of Toronto quarterly*, vol. 63, n° 4 (été), p. 594-604.
- Heinich, Nathalie. 2000. *Être écrivain : Création et identité*. Paris : Éditions la Découverte, coll. « Armillaire », 367 p.
- Lane-Mercier, Gillian. 1989. *La parole romanesque*. Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa ; Paris : Klincksieck, 366 p.
- . 1990. « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique*, (février), p. 43-62.
- Larthomas, Pierre-Henri. 2001. *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*. Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 478 p.
- Marcotte, Gilles. 1981. « Institutions et courants d'air », *Liberté*, #134, vol. XXIII, n° 2 (mars-avril), p. 5-14.
- Martineau, Yzabelle. 2002. *Le faux littéraire*. [Québec] : Éditions Nota bene, 284 p.
- Michaud, Elise. 1999. « Entre la littérature et la réalité : Les bibliothèques imaginaires de *La Bagarre* et du *Semestre* de Gérard Bessette ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 111 p.
- Mortier, Daniel (dir. publ.). 2001. *Les grands genres littéraires*. Paris : Éditions Champion, 225 p.
- Piégay-Gros, Nathalie. 2002. *Introduction à l'intertextualité*. 2^e éd. Paris : Nathan/VUEF, 186 p.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Éditions Gallimard, « folio/ essais », 307 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Éditions du Seuil, 184 p.
- Tassel, Alain (comp.). 2001. *Nouvelles approches de l'intertextualité*. Nice : Presses universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 373 p.

Tremblay, Roseline. 2004. *L'écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois 1960-1995*. Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 600 p.

Viala, Alain. 1991. « Institutions et usages littéraires », dans *Littérature et institutions*, De Josef Heistein (dir. publ.), Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, et Paris, Librairie Nizet, « Romanica wratislavinsia XXXVIII – Acta Universitatis Wratislaviensis, n° 1321 », p. 5-12.

Viswanathan-Delord, Jacqueline. 2000. *Spectacle de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 266 p.

Zeraffa, Michel. 1969. *Personne et personnage*. Paris : Éditions Klincksieck, 494 p.